
BACHELORARBEIT

Herr
Johannes Walden

**Dramaturgische Unterschiede
zwischen Serie und Film an-
hand der Verfilmungen von Do-
stojewskis „Brüder Karama-
sow“**

2012

BACHELORARBEIT

Dramaturgische Unterschiede zwischen Serie und Film an- hand der Verfilmungen von Do- stojewskis „Brüder Karama- sow“

Autor:
Herr Johannes Walden

Studiengang:
Film- und Fernsehen

Seminargruppe:
FFM WS 09

Erstprüfer:
Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Thomas Balkenhohl

Einreichung:
Istanbul, 23.7.2012

BACHELOR THESIS

Dramaturgic differences between serial and feature by ad-aptions from Dostojewskis „Brothers Karamasov“

author:
Mr. Johannes Walden

course of studies:
Movie and Television

seminar group:
FFM WS 09

first examiner:
Peter Gottschalk

second examiner:
Thomas Balkenhohl

submission:
Istanbul, 23.7.2012

Bibliografische Angaben:

Walden, Johannes:

Dramaturgische Unterschiede zwischen Serie und Film anhand von Verfilmungen von Dostojewskis „Brüder Karamasow“

Dramaturgic differences between serial and feature by adaptations from Dostojewskis „Brothers Karamasov“

2012 - 75 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Abstract

Die wissenschaftliche Arbeit untersucht die Unterschiede in der dramaturgischen Struktur von Film und Serie. Dafür werden zwei Beispiele aus Serie und Film heran gezogen. Karadaglar aus der Türkei und Brothers Karamasov aus den USA. Da sie beide auf dem gleichen Roman „Die Brüder Karamasow“ von Dostojewski basieren, sind die leichter zu vergleichen. Es wird zuerst auf den theoretischen Aufbau eines Films und einer Serie eingegangen und dieser wird dann auf den Inhalt der beiden Beispiele angewendet. Anhand der Änderungen im Vergleich zum Buch bestätigen sich die theoretischen Konstruktionen und es können so Schlussfolgerungen über die grundlegenden Unterschiede von Serie und Film gezogen werden. Die Hauptunterschiede liegen in der Nutzung des Konflikts und dem Hinzufügen von zwei weiteren Schritten in die Drei-Akt-Struktur. Es wird deutlich, dass die Serie auch einige Änderungen an der Ausgangssituation vornehmen musste. Der Film hingegen zeichnet sich eher durch Kürzungen aus, da er sich auf fast nichts anderes, als die Reise seines Helden zu konzentrieren versucht. Deshalb fallen hier eher Figuren heraus.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	IV
1 Einleitung.....	1
2 Fjodor Dostojewski und sein Roman “Die Brüder Karamasov”	3
2.1 Fjodor Dostojewskis Leben und Werk.....	3
2.2 Die Brüder Karamasow	5
2.2.1 Charaktere.....	5
2.2.2 Handlungsverlauf.....	12
2.2.3 Themen des Buchs.....	20
3 James Brooks und sein Film “Brothers Karamasov”	23
3.1 James Brooks Leben und Werk.....	23
3.1.1 Biographie.....	23
3.1.2 Brooks Filmsprache.....	25
3.1.3 Die Brüder Karamasov in Brooks Gesamtwerk.....	26
3.2 Klassische Dramaturgie eines Films	27
3.2.1 Die klassische drei Akt Struktur.....	27
3.2.2 Das Problem oder der Konflikt	29
3.3 Inhalt und dramaturgische Änderungen in Richard Brooks “Brothers Karamasov”	32
3.3.1 Erster Akt.....	32
3.3.2 Änderungen am ersten Akt.....	34
3.3.3 Die vier Konflikte.....	34
3.3.4 Die Frage nach dem Protagonisten.....	36
3.3.5 Zweiter Akt und Konfrontation.....	37
3.3.6 Der Dritte Akt und die Auflösung.....	39
4 Karadağlar.....	41
4.1 Dramaturgie in Serien.....	41
4.1.1 Erzählformen der Serie.....	41
4.1.2 Serien oder Series.....	41
4.1.3 Fortsetzungsserien oder Serials.....	43
4.1.4 Mini-Series oder Mehrteiler	45
4.1.5 Soap Operas.....	45
4.2 Narrative Strukturen von Serien.....	46

4.3	Geschichtliche Hintergründe von Karadağlar.....	48
4.4	Einordnung der Serie in Gesellschaft und Geschichte.....	50
4.5	Inhalt und dramaturgische Änderungen von “Karadağlar”.....	52
4.5.1	Episode 1-5.....	52
4.5.2	Segmentierung der Sendezeit und Rolle der Frau	54
4.5.3	Episode 5-10.....	55
4.5.4	Central Narrativ und Konflikte.....	56
4.5.5	Episode 11-20.....	57
4.5.6	Figurenzeichnung und Entwicklung.....	59
4.5.7	Episode 20-40.....	59
4.5.8	Thematik und Ende der Serie.....	61
4.5.9	Einordnung von Karadağlar.....	62
5	Fazit.....	63
	Literaturverzeichnis.....	X
	Anlagen.....	XI
	Eigenständigkeitserklärung.....	XIII

1 Einleitung

Die folgende Wissenschaftliche Arbeit soll einen Vergleich zwischen der dramaturgischen Gestaltung zwischen Film und Serie aufzeigen. Dazu habe ich mir je ein Beispiel zu diesen beiden Formaten aus der Medienwelt herausgesucht und festgestellt, dass Film und Serie in einer besonderen Beziehung zu einander stehen: Meist geht einem erfolgreichem Film eine Serie voraus, wie zum Beispiel bei Mission Impossible (R: Brian de Palma, USA, 1996)¹ oder Akte X (R: Rob Bowman, USA 1998). Aber auch umgekehrt wurden Filme zu Serien umgeformt, wie zum Beispiel die Kinoreihe Star Wars (R: George Lucas, USA 1977)², die auf dem Fernsehbildschirm zu einer Animationsserie mit dem Namen "Starwars: Clonewars" (R: Dave Filoni, USA 2008) wird.

Da die gegenüberzustellenden Formate so unbefangen wie möglich voneinander entstehen sollten, entschied ich mich nach Buchverfilmungen zu suchen, die auch als Serie verwirklicht wurden. Durch den gemeinsamen Hintergrund sind sie nicht nur besser vergleichbar, sondern auch dadurch allein schon unterschiedlich, da sie von verschiedenen Produktionsfirmen und Ländern produziert wurden.

Ein Autor, der schon seit den Anfängen des Films immer wieder verfilmt wird und auch heute noch seine Aktualität durch Verfilmungen aufzeigt, ist Fjodor Dostojewski. Besonders häufig ist sein letzter Roman "Die Brüder Karamasow" (1878-1880) Vorlage für Filme und zuletzt auch für Serien gewesen. Insgesamt sind je nach Auslage des Begriffes "basierend auf" 35 verschiedene Film- und Fernsehformate nach der Romanvorlage über die drei Brüder Karamasow erschienen³.

Mit Richard Brooks 1958 verfilmten Version "Brothers Karamasov" habe ich ein amerikanisches Beispiel für klassische filmische Dramaturgie gefunden und mit der türkischen Serie "Karadağlar" aus dem Jahr 2010 ein serielles Pendant. Diese beiden Medieninhalte könnten in ihrer Ausführung nicht unterschiedlicher sein, basieren jedoch auf der gleichen Geschichte und entwickeln sich in völlig unterschiedliche Richtungen. Dabei folgen sie jedoch den Gesetzen von Film- und Seriedramaturgie, die nun folgend anhand dieser beiden Beispiele miteinander verglichen werden soll.

1 Tristan de Lancey, 2007, S. 440

2 Tristan de Lancey, 2007, S. 478

3 Quelle: Zweitausendeins Filmverzeichnis <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/>

Wie ist ein Film dramaturgisch aufgebaut? Wie beginnt er und wie endet fast jeder klassische Film? Was macht eine Serie aus und inwieweit unterscheidet sich der dramaturgische Stoff, aus dem eine Serie gespannt ist und der, aus dem ein Film ist, voneinander? Warum erreichen Serienhelden scheinbar nie ihr Ziel; schaffen es scheinbar nie ihren Gegner zu besiegen, wohingegen ihren Kollegen aus dem Film es so leicht von der Hand zu gehen scheint?

Auch sollte Gegenstand der Untersuchung sein, inwieweit die beiden Beispiele ihre Dramaturgie von dem Original abändern mussten. Wo unterscheidet sich die Handlung der beiden Geschichten und warum? Ist das auf die unterschiedlichen Formate Serie und Film zurück zu führen?

Diese Fragen sollen in der folgenden Abhandlung über Film- und Seriedramaturgie anhand dieser beiden Beispiele behandelt und beantwortet werden.

2 Fjodor Dostojewski und sein Roman „Die Brüder Karamasov“

Um das Thema in seiner Gänze umfassen zu können, muss zuerst der Autor Fjodor Dostojewski und sein Roman „Die Brüder Karamasow“ genauer betrachtet werden. Dazu werde ich eine Übersicht über biografische Eckpunkte von Fjodor Dostojewski geben und danach den zu analysierenden Roman in sein Werk einordnen. Seine Biographie ist deshalb nicht unerheblich für die Untersuchung, da seine Werke zum Teil autobiographische Züge aufweisen und diese Züge Hinweise auf seine Intention geben.

Danach folgt eine detaillierten Handlungsverlauf des Romans, der nötig ist, um die dramaturgischen Änderungen der beiden Verfilmungen zu verstehen. Denn Auslassungen, sowie Neuerungen, werden erst deutlich, wenn sie mit dem Originaltext von Dostojewski verglichen werden können.

2.1 Fjodor Dostojewskis Leben und Werk

Dostojewski wurde am 11. November 1821 in Moskau geboren und starb 1881, kurz nach der Fertigstellung seines letztes Romans „Die Brüder Karamasow“, die von 1878-1880 erfolgte. Dieser Roman im Besonderen und sein Gesamtwerk allgemein zählen zu den bedeutendsten Werken der Weltliteratur.⁴

Sein Vater war Arzt, und seine Familie ist rückblickend dem einkommensschwachen Adel zuzuordnen. Nach dem Tod seiner Mutter 1837, die die Geburt seines sechsten Geschwisterkinds nicht überlebte, ging Dostojewski 1838 mit seinem Bruder nach St. Petersburg, um dort Bauingenieurwesen an einer militärisch, ingenieurtechnischen Universität zu studieren. Während dieser Studienzeit wurde sein Vater 1839 auf seinem Landgut durch seine eigenen Bediensteten umgebracht⁵.

Aus seiner ersten Ehe gingen keine Kinder hervor, aus der zweiten, die bis zu seinem Lebensende andauerte, vier. Von denen zwei Kinder in jungen Jahren verstarben. Son-

4 vgl. Arnold, 2009, S. 742

5 vgl. Dostojewski, 2010, S. 1275

ya starb gleich nach der Geburt, Aljoscha mit drei Jahren. Bei Aljoscha wurde wie beim Vater Epilepsie diagnostiziert und gilt als die Todesursache⁶.

Nach dem Erscheinen seines ersten Romans 1846 trat er einem Zirkel von revolutionären Schriftsteller bei und wurde nach seiner Verhaftung wegen jener Arbeit zum Tode verurteilt. Vor der Vollstreckung wurde es jedoch in eine vierjährige Zwangsarbeitsstrafe mit anschließendem Militärdienst umgewandelt. Während seiner Haft wurde bei ihm Epilepsie diagnostiziert, wegen der ihm 1859 der Austritt aus dem Militärdienst gewährt wurde⁷.

1863 wurde die von ihm und seinem Bruder herausgegebene Zeitung zensiert und verboten, woraufhin Dostojewski 1865, um seinen Schuldner zu entkommen, eine Europareise antrat. Hier wendete er sich exzessiv dem Glücksspiel zu. In den Spielhallen von Wiesbaden verspielt Dostojewski viel Geld. Die Auswirkungen seiner Spielsucht verarbeitete er in seinem Roman „Der Spieler“ 1866⁸.

Der ehemals revolutionäre Dostojewski schreibt nun auch für Konservative Blätter in denen Kapitel seiner folgenden Romane erscheinen. Im Datenverzeichnis der Brüder Karamasow-Ausgabe von 2010, heißt es: „Kontakt zu konservativen Regierungskreisen.“⁹ Ebenfalls 1866 erschien „Verbrechen und Strafe“, dessen Protagonist einen radikalen Wandel seiner Einstellung zum Leben entwickelt. 1878 arbeitet Dostojewski zwei Jahre an „Die Brüder Karamasow“ und stellt sie 1880 fertig¹⁰.

Im selben Jahr hält er die sogenannte Puschkin Rede. In dieser Rede beschreibt er Puschkin als beispielhaften „Allmenschen“, der typisch für das russische Volk ist, welches allen anderen Völkern den Weg weisen würde, ideologisch ist er nun den slawophilen zuzuordnen.

1881 stirbt Dostojewski in Petersburg, „1. Februar: öffentliche Trauerfeier mit ca. 60.000 Teilnehmern.“¹¹

Es fällt auf, wie stark Dostojewski autobiographisch veranlagt ist. In seinem Buch „der Spieler“ verarbeitet er seinen Hang zur Spielsucht und in „Verbrechen und Strafe“ setzt er sich mit Wandel eines Menschen auseinander dessen Bezug zur Welt und sich

6 vgl. Dostojewski, 2010, S. 1279

7 vgl. Arnold, 2009, S. 742

8 vgl. Dostojewski, 2010, S. 1277

9 Dostojewski, 2010, S. 1278

10 vgl. Dostojewski, 2010, S. 1277

11 Dostojewski, 2010, S. 1279

selbst zu verändern begingt. Auch Dostojewski macht einen solche Verwandlung durch. Schrieb er noch zuvor in revolutionären Blättern, ist er später mit Kapitelanfängen in konservativen Blättern zu finden. Auch seine „Puschkin-Rede“ lässt auf alles andere, als revolutionäre Gedanken zurückführen. Der Hauptfigur seines letzten Romans, „Die Brüder Karamasow“ gibt er dem Namen seines verstorbenen Sohnes und dessen Bruder im Roman, Smerdjakow, schreibt er die bei ihm und dem Sohn diagnostizierte Epilepsie zu. Auch die Tatsache, dass sein Vater von Bediensteten umgebracht wurde findet sich im Roman wieder.

2.2 Die Brüder Karamasow

Der Hauptroman ist in einzelne Romane und insgesamt zwölf untergeordnete Bücher eingeteilt. Die Handlung findet im Russland des 19. Jahrhunderts in einer Stadt die übersetzt Viehhofen heißt statt (russ. Skotoprigonjewsk) und spielt sich zwischen insgesamt über 20 Personen ab, doch die sieben wichtigsten Charaktere sind die drei Brüder Dimitrij, Iwan und Aljoscha Karamasow, ihr Vater Fjodor Pawlowitsch, Katharina Iwanowa, Gruschenka und Smerdjakow. Diese sind im folgenden Kapitel anhand des Buches näher charakterisiert, um die Änderungen, die später an den Figuren vorgenommen wurden, heraus zu heben.

2.2.1 Charaktere

1. **Fjodor Pawlowitsch Karamasov** (im Folgenden Fjodor Pawlowitsch) ist der Vater von Dimitrij, Aljoscha und Iwan und Smerdjakow Karamasow. Zu Beginn des Buchs wird er als hedonistischer und materialistischer Mann von höherem gesellschaftlichen Rang beschrieben.¹² Er kam über zweifelhafte Geschäftstaktiken zu einem beträchtlichen Vermögen, war aber eher dafür bekannt, ein Mann von „Albernheit, dazu noch eine von ganz besonderer nationaler Art (zu sein).“¹³.

¹² (Vgl. Dostojewski, 2011, S.15)

¹³ Dostojewski, 2011, S.15

„Dies war vielleicht der einzige Fall seiner Art in der Biographie Fjodor Pawlowitsch, des größten Lüstlings, der ein Leben lang bereit war, jedem Weiberrock nachzulaufen, sobald sich eine Gelegenheit bot.“¹⁴

Er wird gleichzeitig als von geringer Attraktivität beschrieben. In Folge der ausschweifende Lebensweise scheint eine zweifelhafte Erfüllung der Vaterrolle offenkundig. „(...) er gab sein Kind, das ihm Adelaida Iwanowna geboren hatte, vollständig auf, und das (...), weil er es vollkommen vergaß.“¹⁵

2. Dmitrij Fjodorowitsch Karamasow, Mitjka oder Mitja (folgend „Mitja“) ist der erste Sohn Fjodor Pawlowitschs mit Adelaida Iwanowna. Bei seinem ersten Auftreten im Buch geht Dostojewski zuerst auf sein Äußere Erscheinungsbild ein. „ein achtundzwanzig-jähriger junger Mann, mittelgroß und von angenehmen Äußeren, sah allerdings älter aus, als er war. Er war muskulös und verfügte, man ahnte es, über bedeutende physische Kräfte, doch sein Gesicht war schmal, die Wangen waren eingefallen und von einem ungesunden Gelb.“¹⁶

Im späteren Handlungsverlauf wird er in der Rede eines Staatsanwalts, folgendermaßen beschrieben:

„Aber schon ist der kleine Knabe ein Jüngling, schon ist er ein junger Mann, ein Offizier: er randaliert, er duelliert sich und wird in eine weit entfernte Kleinstadt an der Grenze unseres gesegneten Vaterlandes strafversetzt. Dort nimmt er den Dienst auf, führt ein flottes Leben, und natürlich braucht ein großes Schiff ein großes Wasser.“¹⁷

Wie viele andere Figuren im Buch betont seine heimliche Geliebte Agrafena Alexandrowna oder Gruschenka, seine zwei polarisierenden Seiten: „O ja, ich weiß, du bist zwar ein Raubtier, aber edel.“¹⁸

Und Mitja selbst beschreibt sich folgendermaßen: „Jeden Augenblick strebte ich danach besser zu werden, aber gelebt habe ich wie ein wildes Tier. (...) Ich bin voll bei Verstand, nur mein Herz ist schwer.“¹⁹

14 Dostojewski, 2011, S.17

15 Dostojewski, 2011, S.20

16 Dostojewski, 2011, S.111

17 Dostojewski, 2011, S.1114

18 Dostojewski, 2011, S.706

19 Dostojewski, 2011, S. 1200

Mitja führt eine Beziehung mit Katarina Iwanowa, betrügt sie jedoch mit Agrafena Alexandrowna oder Gruschenka, die er insgeheim liebt. Seine Ungestüme Art und seine Zerrissenheit, zwischen Ehrgefühl der betrogenen und bestohlenen Katarina Iwanowa und der überschwänglichen Liebe zu Gruschenka, sind die Katalysatoren der Handlung in Dostojewskis Roman.

3. **Iwan Fjodorowitsch Karamasow** oder auch Wanja (folgend Iwan) ist der zweite Sohn Fjodor Pawlowitsch. Er stammt aus der zweiten Ehe Pawlowitschs mit Sofia Iwanowna. Er wird als intellektueller und nachdenklicher als die beiden anderen Söhne charakterisiert. „Über den älteren, Iwan, sei nur bemerkt, dass er als Junge irgendwie düster und verschlossen wirkte, zwar keines Wegs schüchtern, aber bereits mit zehn Jahren von der Einsicht durchdrungen, dass er und sein Bruder in einer fremden Familie aufwuchsen, dank fremder Barmherzigkeit, und dass ihr eigener Vater jemand sei, den man, um der Peinlichkeit zu entgehen, nicht einmal erwähnen sollte (...).“²⁰

Während seines Studiums schreibt er einen Aufsatz über die kirchliche Gerichtsbarkeit, der ihn zu einer lokalen Bekanntheit machte. In diesem Aufsatz machte er seine atheistische Betrachtungsweise der Welt klar.

Von ihm stammen auch zwei Zitate die sich auch in der im Folgenden behandelten Verfilmung von Richard Brooks wiederfinden. Das erste stammt aus einer Unterhaltung mit einem Mönch, die als Schlichtungsversuch zwischen dem Vater und dem Sohn gedacht war: „Der Frevel ist nicht nur erlaubt, sondern sogar als der aller notwendigste und aller vernünftigste Ausweg eines jeden Atheisten sanktioniert.“²¹ Später wird dieses Zitat von Smerdjakow aufgegriffen, um den Mord am Vater durch das Gedanken gut von Iwan zu rechtfertigen, welches dieser ihm in seiner intellektuellen Überlegenheit verabreicht habe und ihm indirekt dazu aufgefordert hätte, den Mord zu begehen.

Das zweite Zitat wird sowohl von Mitja, als auch von Aljoscha benutzt und wird nach einem festlichen Essen, welches in einer wütendem körperlichen Angriff von Mitja auf seinen Vater endete, getätigt: „Zwei Reptile verschlingen einander.“²² In Hinblick auf den Angriff bei dem Essen, sprach Iwan natürlich von seinem Vater und seinem älteren Bruder als sich selbst zerstörende Tiere.

Von Iwan ist auch ein Erzählung „Der Großinquisitor“ verfasst worden, auf welche ich während der Schilderung der Handlung noch weiter eingehen werde.

²⁰ Dostojewski, 2011, S. 28

²¹ Dostojewski, 2011, S. 115

²² Dostojewski, 2011, S. 232

Gegen Ende des Romans verfällt Iwan den Folgen eines Nervenleidens, das verschiedene Zwangsgedanken und Halluzinationen zur Folge hat. So bildet er sich kurz vor dem Ende der schicksalhaften Verhandlung gegen seinen Bruder eine Begegnung mit dem Teufel ein. Iwan hat einen langen Dialog mit ihm, indem er unter anderem spricht: „Hör zu (...), ich gebe zu, ich phantasie... natürlich, ich phantasie... du kannst so viel faseln, wie du willst, mir ist es egal! (...), weil ich es bin, weil ich selber spreche und nicht du! (...) Jetzt tauche ich ein Handtuch in kaltes Wasser und lege es mir um den Kopf, hoffentlich wirst du dann verdunsten!“²³

Obwohl Iwan aus freien Stücken wieder nach Viehhofen zu seinem Vater zieht, macht er kein Geheimnis aus seiner Abneigung gegen ihn und wofür dieser steht, wie aus den oben genannten Zitaten hervorgeht. Dies hat zur Folge, dass Fjodor Pawlowitsch sich vor ihm und den Abgründen seiner Seele noch mehr fürchtet, als vor dem wütenden, ältesten Sohn. „Aljoscha, mein lieber, mein einziger Sohn, ich habe Angst vor Iwan; ich habe vor Iwan mehr Angst als vor dem Anderen. Du bist der einzige vor dem ich keine Angst habe.“²⁴

Iwans Charakter ist bestimmt von seinem nihilistischen Atheismus und eines Welt-schmerzes, der vielleicht gerade aus Ersterem resultiert. „Nicht Gott ist es, den ich ablehne, ich gebe ihm nur die Eintrittskarte untergebenst zurück.“

4. **Alexej Fjodorowitsch Karamasow** oder Aljoscha im Folgenden, ist der jüngste Sohn und stammt aus der zweiten Ehe Fjodor Pawlowitschs mit Sofia Iwanowna.

Die beiden älteren Brüder stellen völlige Gegenpole zueinander da, so auch Aljoscha, der im Gegensatz zu dem leidenschaftlichen Lebemann Mitja und dem rationalistischen Iwan ein „(...) früher Menschenfreund (ist), und wenn er sich auf den Klosterweg begab, so aus dem einzigen Grund, dass dieser allein ihn tief beeindruckt hatte und ihm sozusagen ein Ideal für seine aus dem Dunkel des Bösen dieser Welt zum Licht der Liebe leidenschaftlich strebende Seele wies. Beeindruckt aber hatte ihn dieser Weg einzig und allein deshalb, weil er (...) unserem berühmten Klosterstarez²⁵ Sossima (begegnete), dem er sich sofort mit der ganzen heißen, ersten Liebe seines unersättlichen Herzens hingab.“²⁶

23 Dostojewski, 2011, S. 1014

24 Dostojewski, 2011, S. 229

25 Starez, sind zurück gezogen lebende Mönche, die in Russland zu Dostojewskis Lebzeiten einer großen religiösen Einfluss hatten. Sie lasen täglich in der heiligen Schrift, fasteten ihr Leben lang und hatten einen ihnen völlig untergeordneten Schüler zur Seite. Vgl. Dostojewski, 2011, Anmerkungen, S. 1245

26 Dostojewski, 2011, S. 33

Er wird als überaus ausgeglichen und ruhig beschrieben. Aljoscha ist dazu niemals nachtragend, sondern ein harmoniebedachter Mensch. Mit seiner liebevollen Art zieht er auch andere an und wird überall geschätzt und geachtet, was dazu führt, dass er eine gewisse Furchtlosigkeit vor dem Menschen entwickelt, die ihm wiederum Respekt verschafft.²⁷

Sein Mentor, Starez Sossima, ist es, der ihn von seinen klösterlichen Aufgaben entlässt, um ihn zur Rettung seines Bruders Mitja zu schicken. „Von dir denke so: Du wirst diese Mauern verlassen, aber in der Welt wie ein Mönch sein.“²⁸

Dabei zitiert Sossima aus der Bibel, Johannes 12, 24: „Wenn das Weizenkorn in die Erde fällt und nicht stirbt, so bleibt es allein; allein wo es stirbt, so bringt es viele Früchte.“²⁹ Am Ende des Romans, wenn Aljoscha am Grab eines verarmten Jungen steht, zitiert er diese Bibelstelle ebenfalls und gibt ihr so eine besondere Bedeutung für die Erzählung.

Im Vorwort zum Roman erklärt Dostojewski, Aljoscha als den Held seiner Erzählung, zeigt jedoch sogleich den vermeintlichen Schwachpunkt auf, dieser könnte nicht als ein solcher vom Leser wahrgenommen werden. Er führt diesen Missstand zurück auf die fehlende Wahrnehmung seiner Handlungen und seinen Einfluss durch die anderen Figuren. „Es geht darum, dass er, meinetwegen, auch handelt, aber in einer unbestimmten, unausgeprägten Art und Weise.“³⁰ Dieser Umstand der fehlenden, eindeutigen Einflussnahme, wird für die dramaturgische Bearbeitung des Stoffes im Film noch ein wichtiger Punkt werden (siehe 3.4.4.: „Die Frage nach dem Protagonisten“).

5. Pawel Fjodorowitsch Smerdjakow ist der eigentlich jüngste Sohn von Fjodor Pawlowitsch.

Wie bereits oben angesprochen hatte Fjodor mit der örtlichen Bettlerin Lisaweta Smerdjastschaja, einen von ihm erzwungenen Beischlaf. Als sie von ihm schwanger wurde und das Kind gebar, kletterte sie über die Mauern von Fjodors Haus und erreichte das Bedienstetenhaus. Dort brachte sie mit Hilfe von Grigorij und Marfa, den Angestellten von Pawlowitsch, ihren Sohn Smerdjakow zur Welt und verstarb noch in dersel-

²⁷ Vgl. Dostojewski, 2011, S.35 f.

²⁸ Dostojewski, 2011, S. 458

²⁹ Dostojewski, 2011, S. 458

³⁰ Dostojewski, 2011, S. 9

ben Nacht. Fjodor gab ihm, ohne ihn als Sohn anzuerkennen, eine Anstellung als Koch in seinem Haus.³¹

Bei seinem ersten Erscheinen im Roman, wird er beschrieben als „ein noch junger Mann, höchstens vierundzwanzig, war er ein eingefleischter Misanthrop und Schweiger. Nicht, dass er scheu oder aus irgendeinem Grunde verlegen wäre, keineswegs, er war von Natur hochmütig und schien alle zu verachten.“³²

Von Grigorij wurde er zwar aufgezogen und versorgt, hat Smerdjakow jedoch unmissverständlich dessen Position als Außenseiter klargemacht. „Du bist kein Mensch, du bist aus dem Moder der Badestube entstanden, so einer bist du...“³³ Diese Erziehung und die Art wie er von den Menschen um ihm herum behandelt wurde, führten zu einer eher Besorgnis erregenden Entwicklung: „In seiner Kindheit knüpfte er sehr gerne Katzen auf, um sie dann feierlich zu begraben.“³⁴

Er leidet unter der Fallsucht (Epilepsie), die später in der Handlung als wichtig erscheinen wird, denn er benutzt die vorgetäuschte Anfälle zu seinem Vorteil. Die Krankheit ist auch eine der wenigen Dinge, wegen der ihm Aufmerksamkeit zu Teil wird. Vor Allem vom Vater Fjodor Pawlowitsch, bekam er davon sehr wenig, doch als die Diagnose und die Unheilbarkeit ihn erreichen, beginnt er sich für den Jungen zum ersten Mal wirklich zu interessieren.³⁵

Für Pawlowitsch war auch Smerdjakows vermeintliche Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit sehr wichtig, weshalb er ihn bis zu seinem Ende auch in alle Geheimnisse einweihte. Diese Ehrlichkeit erwies sich für Fjodor nach einer Episode, in der der Vater Drei Hundert-Rubel-Scheine in der Trunkenheit verlor und Smerdjakow sie ihm alle drei unverehrt zurück brachte, nachdem er sie auf der Straße vor dem Haus fand. Es besteht jedoch Grund zum Zweifel, ob das Zurückgeben der Geldscheine nicht weniger ein Beweis der Nichtwertschätzung von Geld, als von Ehrlichkeit war. Für Pawlowitsch, der Geld jedoch an die erste Stelle seiner Priorität stellte, war es wohl aber eher Ersteres.

36

31 Vgl. Dostojewski, 2011, S. 162-164

32 Dostojewski, 2011, S. 201

33 Dostojewski, 2011, S. 202

34 Dostojewski, 2011, S. 201

35 Vgl. Dostojewski, 2011, S. 202- 205

36 Vgl. Dostojewski, 2011, S. 205

Ein weiterer interessanter Charakterzug ist die Kontemplation, das Betrachten von Dingen, der Smerdjakow vermehrt nachgeht. „Gäbe man ihm einen Stoß, so würde er zusammenfahren und wie aus dem Schlaf erwachend aufblicken, ohne jedoch irgend etwas zu begreifen.“³⁷ Dieser Zug wurde jedoch von seinen Betreuern Grigorij und Marfa als ein negativer ausgelegt und als Beleidigung aufgefasst, da sie wohl nicht verstanden, was er beobachtete. „Eine Schabe vielleicht?“, pflegte ihn Grigorj zu fragen. „Oder eine Fliege?“, bemerkte Marfa.“³⁸

6. **Agrafena Alexandrowna** oder Gruschenka, (im Folgenden Gruschenka).

Gruschenka ist eine 22 jährige junge Dame und genießt in der Stadt den Ruf einer Verführerin und klugen Geschäftsfrau. In heutigen Sinne würde sie wohl als „Femme-Fatal“ gelten. Sie wird als unheimlich schön beschrieben und weiß ihre Reize zu ihrem Vorteil zu nutzen.³⁹ Sie hat einen „(...)entschlossenen Charakter, stolz und dreist (...).“⁴⁰

Fünf Jahre von der Handlung des Romans, als sie 17 Jahre alt war, war sie eine Beziehung mit einem polnischen Offizier eingegangen. Er lies sie jedoch fallen und die Schmach über diese Erniedrigung und der Versuch, sie wieder auszugleichen, bestimmten über die Jahre ihr gesamtes Denken und Handeln.⁴¹ Das Spiel mit dem Vater Fjodor Pawlowitsch und dem Sohn Mitja ist ein Ausdruck dieses zurück gegebenen Kontrollverlusts.

Sie glaubte zuerst nur durch dieses Spiel würde sich ihre Beziehung zu Mitja definieren, doch als sie am Ende zu dem polnischen Offizier zurückkehrt, spürt sie die Gefühle, die sie für Mitja empfindet.⁴² „Verflucht, verflucht seien diese fünf Jahre, verflucht!“ (..) Da trat mein Falke herein, und mein Herz stockte. >Du dumme Gans, das ist er doch, den du liebst<.“⁴³

7. **Katarina Iwanowa Werchowzewa** (im Folgenden Katjenka).

Katjenka ist eine junge Aristokratin, die unglücklich in Mitja verliebt ist. Trotz ihres stolzen Charakters erträgt sie bis zum Ende der Geschichte vielerlei Pein, um ihren Ge-

37 Dostojewski, 2011, S. 206

38 Dostojewski, 2011, S. 204

39 Vgl. Dostojewski, 2011, S. 553-554

40 Dostojewski, 2011, S. 554

41 Vgl. Dostojewski, 2011, S. 553

42 Vgl. Dostojewski, 2001, S. 701-702

43 Dostojewski, 2001, S. 701

liebten weiter zu beschützen und zu helfen, auch wenn sie weiß, dass er sie schon längst, mit „dieser Kreatur“⁴⁴, wie Katjenka Gruschenka bezeichnet, betrügt.

Mitja beschreibt Katjenka in einem Gespräch mit Aljoscha: „Vor allem fühlte ich, dass Katjenka nicht etwa ein naives höheres Töchterchen, sondern eine Person mit Charakter, stolz und wahrhaft tugendhaft und vor allem klug und gebildet war, was ich beides nicht war.“⁴⁵

Katjenka und Mitja haben durch einen seltsamen Zwischenfall zueinander gefunden: Mitja erzählt seinem Bruder im Stillen von dieser Episode: „Ich wollte mich rächen, weil ich so ein Prachtkerl bin und sie sich nichts aus mir macht.“⁴⁶ (...) und sage: >Ihrem Herrn Papa fehlen viertausend fünfhundert Rubel.<.“ Er bietet ihr also an, das Geld, welches er zuvor gestohlen hatte, ihr gegen die Erbringung von naturellen Gegenleistungen durch Katjenka, wieder zu geben. Sie erscheint tatsächlich und die beiden empfinden plötzlich eine Gegenseitige Anziehung ungeachtet Mitjas Gemeinheit, wegen der sich zusammen gefunden hatten.⁴⁷

2.2.2 Handlungsverlauf

Im ersten Buch wird die Geschichte der Familie erzählt. Hier wird klar, dass Fjodor Pawlowitsch nicht nur Mitja aus seiner ersten und Iwan und Aljoscha aus seiner zweiten Ehe als Söhne hat, sondern auch nach einer Eskapade mit einer Bettlerin aus dem Dorf, die ihr Kind später im Gästehaus von Fjodor Pawlowitsch bekam, auch einen unehelichen Sohn Namens Smerdjakow hat⁴⁸.

Im zweiten Buch lädt Aljoscha, der auf eine Schlichtung zwischen dem Vater und Mitja hofft, den Vater, die Brüder und den Gutsherren Pjotr Alexandrowitsch Miussow, bei dem Iwan und Aljoscha aufgewachsen sind, ins Kloster ein. Dort soll der Starez, Aljoschas Mentor, sich die Standpunkte der beiden Streitenden anhören und einen Schlichtungsversuch wagen⁴⁹.

Bevor dieser jedoch beginnt segnet der Starez noch einige Frauen aus der Gegend, die Teilweise von sehr weit her gereist sind, um ihn zu sehen. Unter ihnen ist auch Ka-

44 Dostojewski, 2011, S.

45 Dostojewski, 2011, S. 181

46 Dostojewski, 2011, S. 182

47 Vgl. Dostojewski, 2011, S. 183-187

48 vgl. Dostojewski, 2011, S. 15-44

49 vgl. Dostojewski, 2011, S.44-58

tarina Ossipowna Chochlakowa mit ihrer Tochter Lisa. Diese ist an den Rollstuhl gebunden und hat in den letzten Wochen durch den Einfluss vom Starez angeblich eine Besserung ihrer Krankheit erfahren. Sie gibt Aljoscha bei dieser Gelegenheit einen Liebesbrief, mit der Bitte ihn möglichst bald zu besuchen⁵⁰.

Doch das nun folgende Gespräch mit den Karamasows endet in einem Skandal, als der Vater Mitja noch im Kloster zu einem Duell auffordert und Miusow sich höchst entsetzt über das Benehmen Fjodor Pawlowitsch zeigt. Hier fällt auch die erste Aussage Iwans: „Der Frevel ist nicht nur erlaubt, sondern sogar als der aller notwendige und aller vernünftigste Ausweg eines jeden Atheisten sanktioniert.“⁵¹ Pawlowitsch provoziert Mitja weiter, indem er verkündet, er hätte Gruschenka, der jungen Frau, in die Mitja neuerdings verliebt ist, dreitausend Rubel in bar versprochen, wenn sie am Abend besuchen komme. Daraufhin ist Mitja außer sich. Der Starez erkennt das Konfliktpotential in dem provokanten Verhalten Pawlowitschs und dem leidenschaftlichen Wesen Mitjas, der sich zutiefst gekränkt zeigt. Daraufhin verneigt sich der Starez unheilverkündend vor Mitja, der daraufhin aus dessen Zelle stürmt⁵².

Nach einem Gespräch mit seinem karrierebewussten Mönch und Kollegen Michail Ossipowitsch Rakitin, begibt sich Aljoscha zu dem Essen, welches der Abt für Miusow und Fjodor Pawlowitsch veranstaltet. Doch hier kommt es bereits zu einem weiteren Skandal, weil Pawlowitsch am Tisch unangebrachte und ungestüme Reden hält. Die Gemeinschaft zerstreut sich und es entsteht ein endgültiger Bruch zwischen Miusow und Pawlowitsch. Aljoscha macht sich wie vom Starez gewünscht, auf den Weg zu seinem Brüdern und seinem Vater. Der veranstaltet ein Abendessen bei sich im Haus⁵³.

Drittes Buch: Auf dem Weg nach Hause auf einem Feld trifft Aljoscha auf Mitja. Dieser berichtet davon, wie er und Katjenka sich kennengelernt hatten: Sie war plötzlich durch ein Erbe sehr reich geworden. Daraufhin hatte sie ihm einen Liebesbrief geschrieben und sich ihm als Braut angeboten. Ohne eine Antwort abzuwarten kam sie in das Dorf, wo sie bei Mme. Cholakowocha, der Mutter von Lisa, wohnt. Mitja berichtete ihm von seiner Liebe zu Gruschenka und dass er jedoch nicht mit ihr Abziehen kann, da ihm Geld fehlt und er Katjenka noch zusätzlich dreitausend Rubel schuldete. Diese hatte er vor einigen Monaten von ihr bekommen, um sie weiter zu überweisen, sie aber benutzt, um ein großes Fest zu in der Nachbarstadt zu veranstalten und sich Gruschenka

50 vgl Dostojewski, 2011, S.58-111

51 Dostojewski, 2011, S. 115

52 vgl Dostojewski, 2011, S.111-126

53 vgl Dostojewski, 2011, S. 126-151

anzunähern. Doch er versicherte Aljoscha er würde das Geld zusammen suchen und Gruschenka zur Braut nehmen. Deshalb solle Aljoscha zu Katjenka gehen und von ihm ausrichten: „Er lässt sich empfehlen.“⁵⁴ Mitja möchte sich mit diesen Worten von Katjenka trennen. Er besteht auf genau diese Wortwahl⁵⁵.

Im Haus von Fjodor Pawlowitsch trifft Aljoscha auch zum ersten Mal auf Smerdjakow, den Koch des Vaters. Sein Bruder Iwan und der Diener Grigorij sind ebenfalls anwesend. Pawlowitsch genießt es, Iwans nihilistische Weltansichten gegen die streng gläubigen Denkweisen Aljoschas auszuspielen. Im Verlauf des Gesprächs wird Smerdjakow immer aktiver und stellt sich, offenbar durch Iwan und dessen vorhergehenden Gespräche mit ihm geschult, auf dessen Seite. Doch es wird auch klar, dass er sich Pawlowitsch und Grigorij unterordnen muss (vgl Dostojewski, 2011, S. 199-215).

Nach diesem Streitgespräch, zwischen Smerdjakow, Iwan und Aljoascha erscheint plötzlich Mitja völlig unerwartet. Da er Gruschenka irgendwo im Haus vermutet, durchsucht er alle Zimmer, bis er aufgebracht beginnt den Vater niederzuschlagen, der ihn weiter provoziert. Alle beteiligten halten Mitja zurück, der seinem Vater damit droht, ihn beim nächsten Zusammentreffen zu töten⁵⁶. Nach diesem Vorfall äußert Iwan Fjodorowitsch: „Ein Reptil frisst das andere.“⁵⁷.

Danach trifft Aljoscha bei Katjenka ein. Er richtet ihr die unheilvolle Botschaft aus, doch sie fehlinterpretiert sie und erklärt, die seltsame Wortwahl könne nur bedeuten, dass er sich aus Verzweiflung zu diesem Schritt entscheidet. Sie ist immer noch voller Hoffnung wieder mit Mitja zusammen sein zu können. Denn als nächstes kommt Gruschenka, die sich schon vorher verdeckt im Raum befand, überraschend zum Gespräch dazu. Katjenka erklärt, dass sie Gruschenka dazu bewegen konnte, ihren Mitja zu verführen, um ihm eine Art Test für seine Treue zu unterziehen. Sie hatte ihr viel Geld dafür geboten und Gruschenka sollte Mitja nun fallen lassen. Sie erklärt, dass Gruschenka ehemaliger Geliebter, der polnische Offizier, wieder Kontakt zu ihr aufgenommen hatte und auf dem Weg ins Dorf wäre. Doch plötzlich schlägt Gruschenkas Stimmung um, sie erklärt, dass sie plötzlich vielleicht doch Interesse an Mitja hätte und nicht mehr vorhat, ihn gehen zu lassen. Außerdem beleidigte sie Katjenka zutiefst, als sie zu erkennen gab, dass sie über die erste Zusammenkunft Mitjas mit Katjenka weiß, bei der sie sich als Gegenleistung für das Geld angeboten hatte.

54 Dostojewski, 2011, S. 198

55 vgl. Dostojewski, 2011, S.151-199

56 vgl. Dostojewski, 2011, S. 215-248

57 Dostojewski, 2011, S. 232

Symbolisch dafür küsste Katjenka ihr immer wieder die Hand, während sie begeistert über Gruschenkas Absichten sprach, doch nun, als sie ihr nach deren Offenbarung ihrer wahren Absichten ihrerseits ihre Hand hinhielt, verzichtete Gruschenka darauf sie zu liebkosen und verließ Aljoscha und Katjenka. Katjenka ist daraufhin untröstlich und Aljoscha begibt sich auf den Weg zurück ins Kloster. Bevor er das Haus verließ, wurde ihm noch ein Brief von Lisa ausgehändigt⁵⁸.

Wieder trifft Aljoscha auf Mitja, der Katjenkas Vorgehen, Gruschenka zu benutzen verurteilt und Gruschenkas Verhalten, beglückwünscht. Er erinnert sich auch, Gruschenka von Katjenkas Angebot berichtet zu haben. Er beteuert aber, er würde alles ins Reine bringen und schlägt sich dabei bedeutungsvoll auf die Brust. An diesem Punkt in der Brusttasche hatte Mitja nämlich Geld eingenäht. Es war von jenem Fest, welches er für Gruschenka veranstaltet hatte übrig geblieben. Obwohl zwar jeder der damals Anwesenden geglaubt hatte, es seien dreitausend Rubel gewesen, war es nur die Hälfte davon. Die andere Hälfte war die ganze Zeit in seine Innentasche genäht, zur Absicherung, dass er es wieder zurückgeben könnte, wenn sich der Zeitpunkt erweisen würde. Damit er seine Ehre nicht verlor, weil er seine zukünftige Frau nicht nur betrogen, sondern auch bestohlen hätte. Doch diese Umstände kommen erst viel später zu Tage, müssen jedoch jetzt erklärt werden, damit der Zusammenhang mit dem Schlagen auf die Brust klar wird⁵⁹.

Zurück im Kloster erfährt Aljoscha vom bevorstehenden Tod des Starez. Da er bereits im Sterben liegt, hat er seine engsten Vertrauten noch einmal zu sich eingeladen⁶⁰.

Nach einem Besuch seines Vaters, der mittlerweile auf dem Weg zur Genesung ist und in der Absicht bekräftigt, er sei Mitja gegenüber im Recht, trifft Aljoscha auf eine Gruppe von Schuljungen. Diese bewerfen einen anderen Jungen aus der Schule, einen besonders armen mit Steinen, weil dieser wiederum sehr aggressiv gegen sie vorgeht. Er greift auch Aljoscha an und beißt ihn in den Finger. Aljoscha folgt ihm daraufhin und stellt ihn zur Rede, doch es wird nicht klar, warum der Junge so aggressiv (vor allem gegenüber Aljoscha) ist⁶¹.

Zunächst begibt sich Aljoscha wieder zu Mme. Chochlokokwa. Dort suchte er ein klärendes Gespräch mit Katjenka und seinem ebenfalls anwesenden Bruder Iwan. Iwan bestreitet von jeglicher Verbindung zwischen ihm und Katjenka, doch Aljoscha vermu-

58 vgl. Dostojewski, 2011, S. 290-314

59 vgl. Dostojewski, 2011, S. 314-343)

60 vgl. Dostojewski, 2011, S. 263-277

61 vgl. Dostojewski, 2011, S. 277-290

tet dort eine Lüge. Katjenka klärt Aljoscha im Übrigen auch über einen gewissen Kapitän Snegirjow auf, den Mitja grob beleidigt hatte. Sie bittet Aljoscha dem Mann Zweihundert Rubel als Entschädigung für diese Umstände zu geben⁶².

Aljoscha begibt sich also zum Haus der verarmten Familie und erkennt sogleich, dass der Junge, welcher ihn zuvor attackiert hatte, hier nun schwer krank im Bett liegt und dass es sein Vater war, der Kapitän außer Dienst Snegirjow, den Mitja geschlagen hatte. Die beiden laufen zu einem Stein, der wie Snegirjow sagt, seinem Sohn früher immer viel bedeutet hatte. Während dem Spaziergang macht Snegirjow seine verzweifelte Lage klar. Er ist verarmt und seine Frau und seine Mutter schwer krank, nun auch sein Sohn und zusätzlich ist dieser schwer aufgebracht gegen ihn, da er es für schändlich hält, wie Snegirjow sich gegenüber der Beleidigung durch Mitja verhält. Er erwartet von Snegirjow eine Rache oder ein Duell und damit Gleichstellung. Als Aljoscha ihm die Zweihundert anbietet, malt sich Snegirjow zunächst eine glückliche Zukunft aus, in der das Leiden seiner Familie lindern kann, erkennt jedoch, dass sein Sohn es ihm nie verzeihen würde, das Geld gerade von einem Karamasow anzunehmen. Nach seinem Gespräch mit Katjenka, spricht Aljoscha auch mit Lise, die ihm nun auch persönlich ihre Liebe zu ihm gesteht und er versichert ihr auch die Seine⁶³.

Als nächstes erfährt Aljoscha von Smerdjakow, dass Iwan sich in einem Restaurant befindet und trifft sich dort mit ihm, um ihn endlich näher kennen zu lernen, da sie bis jetzt keine Gelegenheit hatten. Bei diesem Gespräch werden die beiden verschiedenen Weltansichten noch einmal hervor gehoben. Iwan berichtet unter anderem von seiner Unfähigkeit seinen Nächsten zu lieben, da ihm das theologische Konstrukt des christlichen Glaubens im Angesicht der Grausamkeiten in der Welt nicht schlüssig erscheint. Er gibt außerdem ein von ihm verfasstes Poem „Der Großinquisitor“ zum besten. Die Hauptrollen spielen darin Jesus selbst und ein Kardinal-Großinquisitor. Die Geschichte spielt während dem Höhepunkt der Inquisition in Spanien, Sevilla. Jesus wandelt erneut unter den Menschen und vollbringt Heilungen und andere wundersame Taten, die ihm die Begeisterung der Menge und ein treues Gefolge sichern. Als er den Platz vor der Kathedrale mit all seinen neuen Jüngern erreicht, lässt ihn der Großinquisitor festnehmen und besucht ihn vor seiner Hinrichtung in seiner Zelle. Er ist der einzige, der in diesem Poem spricht und rechtfertigt mit einer langen Rede sein Handeln vor Jesus. Dabei erwartet er eine Antwort oder eine Reaktion von ihm, vielleicht um seine Gedanken auf die Probe zu stellen, doch Jesus bewahrt sein Schweigen. Der Kardinal erklärt,

62 vgl. Dostojewski, 2011, S. 290-298

63 vgl. Dostojewski, 2011, S. 314-358

dass die Menschen im Grund genommen kein Interesse an einem freien Willen hätten. Die Problematik liege im Vollbringen von Wundern. Die Menschen haben nichts anderes außer ihren Glauben und der Verheißung auf ein Reich Gottes. Er geht auch auf die Versuchung Jesu ein, indem er ihn mit drei Mitteln konfrontiert, die er zur Führung der Menschen braucht. Das Wunder, das Geheimnis und die Autorität. Doch in seiner Ausführung hat Jesus alle drei Mittel abgelehnt und somit die Verwirrung und endgültige Zerstörung des menschlichen Geistes eingeleitet. Einzig die hierarchische Ordnung der kirchlichen Institutionen könnten diese Ordnung des Geistes wieder herstellen und die Seele sich unterwerfen. Dabei würden der Vorgang des Unterwerfens nicht aus Sucht nach Macht, sondern im Gegenteil, aus Liebe zu den Menschen entstehen⁶⁴.

Nachdem Aljoscha von diesem Weltbild erschüttert wurde, verfolgen wir Iwans Wege. Er hatte schon seit längerem vor nach Moskau zurück zu kehren und will nun im Hause des Vaters die Vorbereitungen treffen. Er sucht bewusst oder unbewusst das Gespräch mit Smerdjakow, ist aber innerlich zerrissen und spürt gleichzeitig ein Widerstreben gegenüber dem Diener. Smerdjakow erklärt ihm, der Vater habe sich eingeschlossen und würde nur noch auf ein bestimmtes Klopfszeichen, welches die Ankunft von Gruschenka verlauten lies, die Tür öffnen. Außerdem habe er Mitja von diesen Zeichen unter dessen Androhung von Gewalt berichtet. Smerdjakow schildert weiter, das Haus wäre unbewacht, wenn er einen epileptischen Anfall am Abend von Mitjas Erscheinen erleiden würde. Iwan versucht wütend zu ergründen, ob diese Gedanken ein Verschwörungsplan oder bloßes Gerede ist. Als Iwan nach Moskau aufbricht ohne irgendjemanden von Smerdjakows Gedanken oder den Klopfszeichen zu berichten, erkennt er für einen Moment seinen eigenen Abgrund.⁶⁵ „Ich bin ein Schuft!“⁶⁶.

Aljoscha ist derweil wieder bei dem Starez angekommen und führt ein letztes Gespräch mit ihm vor seinem Tod. Darauf folgen die Biografischen Notizen Aljoschas vom Leben des Starez. Aus ihnen geht hervor, dass der Starez, der zuvor Sossima hieß, in frühen Jahren seinen Bruder verloren hat und dessen inbrünstiges Glaubensbekenntnis im Sterben die Augen von Sossima gegenüber dem Glauben geöffnet habe. Jedoch hatte er daraufhin ein Leben ähnlich wie Mitja geführt. Er war hochmütig und forderte wegen einer Frau einmal einen Nebenbuhler zum Duell heraus. Der Rivale war jedoch schon mit der Angebeteten verheiratet. Am Abend vor dem Duell schlug Sossima zudem seinen Bediensteten auf bössartige Weise. Am nächsten Morgen erinnerte er

64 vgl. Dostojewski, 2011, S. 358-427

65 vgl. Dostojewski, 2011, S. 427-455

66 Dostojewski, 2011, S. 452

sich plötzlich an die Versöhnlichkeit seines sterbenden Bruders mit der Welt und er be-reute alle seinen Taten, entschuldigte sich bei seinem Bediensteten und begab sich zum Duell. Er lies den Mann zuerst schießen, dieser traf ihn jedoch nicht tödlich. Dar-aufhin war er seine eigene Pistole fort und entschuldigte sich ebenfalls bei dem Mann. Dieser Vorfall machte ihn zu eine lokalen Bekanntheit und ein Mann wurde auf ihn auf-merksam, der sich häufig mit ihm traf und ihn viel über den Glauben lehrte. Irgendwann lüftete der Mann das Geheimnis um sich und es stellte sich heraus, dass er eine Frau aus Eifersucht getötet hatte, ein anderer jedoch festgenommen wurde und im Gefäng-nis kurze Zeit später an einer Krankheit verstarb. Seitdem trägt er die Last der Schuld mit sich herum und ringt ständig mit sich, die Beweise seiner Tat der örtlichen Polizei vorzulegen. Nach der Bekanntmachung seiner Taten wurde er für verrückt erklärt und starb wenige Wochen danach⁶⁷.

Nach der Beisetzung des Starez treffen sich Rakitin und Aljoscha zusammen bei Gru-schenka. Bei diesem Gespräch spricht sie offen über die Zerrissenheit, die sie bezüg-lich des polnischen Offiziers empfindet und gibt zu, Mitja zumindest für einen Moment geliebt zu habe⁶⁸.

Unterdessen begibt sich Mitja zu Kusjma Samssonow. Er ist der Gönner und Arbeitge-ber von Gruschenka und bittet ihn um die Dreitausend Rubel, die er Katjenka schuldig ist. Als Sicherheit verspricht er ihm eine Erbschaftsurkunde. Samssonow schickt ihn je-doch auf eine völlig falsche Fährte und macht ihm Hoffnungen, er würde das Geld bei einem Händler seines Vaters mit Leichtigkeit bekommen. Mitja gibt sogar seinen letz-ten Besitz in Pfand, um in das Dorf des Händlers zu gelangen und findet ihn völlig nutz-los und bis zur Unzurechnungsfähigkeit betrunken vor.

Als er erfährt, dass Gruschenka nicht mehr in ihrem Haus vorzufinden ist, erwartet er, sie bei dem Vater zu finden und bricht zuerst in ihr Haus ein. Aus Gruschenkas Küche nimmt er einen eisernen Stößel mit. Nun begibt er sich zum Haus des Vaters und klet-tert bis zum Fenster Pawlowitschs, bereit ihn mit dem Stößel zu ermorden, wenn er Gruschenka hier finden würde. Doch er ist allein. Mitja benutzt das Klopfzeichen und der Vater öffnet das Fenster, doch Mitja besinnt sich eines besseren und tritt die Flucht an. Während er versucht über den Zaun zurück zu klettern, versucht Grigorij ihn aufzu-halten. Mitja verletzt ihn schwer an der Schläfe mit dem Stößel.

67 vgl. Dostojewski, 2011, S. 455- 527

68 vgl. Dostojewski, 2011, S. 527- 578

Unterdessen begibt sich Smerdjakow der tatsächlich einen Anfall vorgetäuscht hatte ins Zimmer des Vater und tötete ihn. Er verwischt alle Spuren des Verbrechens und stiehlt die für Gruschenka vorgesehenen Dreitausend Rubel.

Mitja der nun von Grigorij blutüberströmt ist, trifft auf Pjotr Iljitsch. Einem jungen Beamten, der die verhängnisvollen Aussagen Mitjas, das Blut und das viele Geld, welches er aus der zusammen genähten Brusttasche seiner Jacke hatte, zu dem Verdacht auf den Vatermord zusammenfügt⁶⁹.

Er berichtet der örtlichen Polizei von diesem Vorfällen, während Mitja in Richtung des Nachbardorfs Mokroje aufbricht um Gruschenka noch einmal ein Fest zu veranstalten und sich anschließend umzubringen. Mitja glaubt zu diesem Zeitpunkt Grigorij umgebracht zu haben und will Gruschenka nur noch einmal vor seinem Tod sehen. In Mokroje geht Mitjas Plan auf und er gewinnt Gruschenka im Lauf des Rauschenden Festes zurück, die ihm daraufhin ewige Treue schwört und weist den polnischen Offizier in sein Schranken. Gerade als er ihr jedoch von dem vermeintlichen Mord an Grigorij berichten will, tritt die Polizei ein und vernimmt ihn sogleich⁷⁰.

Er berichtet wahrheitsgetreu von Versuch die Dreitausend Rubel zurückzugeben, um nicht als Dieb zur Erscheinen. Jedoch hat Mitja keinen Beweis für das eingenähte Geld. Es beginnt eine Verhandlung, die wegen ihres brisanten Inhalts eine breite Öffentlichkeit interessiert. Er wird bis zum Beginn des Prozesses in Untersuchungshaft gebracht⁷¹.

Doch zunächst wendet sich Dostojewski wieder der Geschichte um Iljuscha, den Sohn des Kapitäns zu. Seit der Geschehnisse um Mitja hat sich der Zustand des Jungen weiter verschlechtert und er liegt nun im Sterben. Sein Freund Kolya Krasotkin tritt nun auf. Iljuscha macht sich schwere Vorwürfe wegen eines Hundes auf der Straße, den er umgebracht zu haben glaubt. Kolya hatte den Hund jedoch aufgesucht und gefunden und ihn als Beweis im Beisein von Iljuscha, seiner Freunde und seiner Familie vorgeführt⁷².

Iwans Zustand wird unter dem auch kritischer. Die Kopfschmerzen, das Unwohlsein und seine Gereiztheit gipfeln in Halluzinationen. Es wird von drei Besuchen Iwans in Smerdjakows Zimmer berichtet. Beim dritten dieser Besuche, offenbart Smerdjakow

69 vgl. Dostojewski, 2011, S. 585-691

70 vgl. Dostojewski, 2011, S. 711-730

71 vgl. Dostojewski, 2011, S. 730- 811

72 vgl. Dostojewski, 2011, S. 819-895

Iwan, er habe auf seinen Befehl hin getötet und rechtfertigt sein Handeln mit dessen Gedankengut. Iwan nimmt die Dreitausend Rubel als vermeintliches Beweisstück mit. Er hat vor, sich selbst als Mörder bei der Gerichtsverhandlung zu präsentieren. Iwan hat an diesem Abend wieder eine Begegnung mit einer öfter auftretenden Halluzination. Er glaubt der Teufel selbst besucht ihn und konfrontiert ihn mit seiner Weltansicht, um ihn zu quälen. Aljoscha erscheint an diesem Abend, um Iwan von Smerdjakows Selbstmord in Kenntnis zu setzen⁷³.

Am nächsten Tag findet die Verhandlung statt. Sie ist geprägt von der Dreieckbeziehung zwischen Gruschenka, Mitja und Katjenka. Katjenka vertritt zunächst eine Mitja zugeneigte Haltung und versucht ihn zu schützen, weshalb sie die erste Begegnung und das unmoralische Kränkung nicht erwähnt. Doch als Iwan plötzlich auftritt und sich als Mörder präsentieren will, gibt sie aus Liebe zu Iwan einen Brief von Mitja preis, indem sich selbst durch Ankündigung des Mordes schwer belastet. Mitja wird daraufhin schuldig gesprochen⁷⁴.

Dem Buch ist ein Epilog hinten an gestellt, indem der weitere Verlauf der Geschichte skizziert wird. Aljoscha besucht Mitja im Gefängnis vor seiner Deportation nach Sibirien. Er stimmt einem Plan durch Bestechung eines Polizisten die Übergabe in den Zug zu verhindern. Katjenka entschuldigt sich zudem, ihn belastet zu haben und Mitja entschuldigt sich für sein Verhalten Katjenka gegenüber. Zuletzt wird von der Beerdigung Iljuscha berichtet. An seinem Grab hält Aljoscha eine Rede, in der er alle Anwesenden zur Nächstenliebe auffordert⁷⁵.

2.2.3 Themen des Buchs

Das Buch setzt sich mit mehreren Themen auseinander, zum Einen fragt es nach der Existenz Gottes. Diese Diskussionen ziehen sich teilweise über hunderte von Seiten hinaus und nehmen den eigentlichen Bestandteil der Thematik ein. Die Geschichte der drei Brüder ist nicht die Geschichte, um die es im Buch geht, sie trägt lediglich das Gedankenkonstrukt, mit dem der Autor uns konfrontieren will. Zum anderen wird die Frage nach dem guten Leben angedeutet: Alle drei Brüder stehen für eine völlig unterschiedliche Art und Weise zu leben und unterschiedliche Arten, mit der Religion umzugehen. Mitja ist der praktische Atheist, der wenig über die Existenz Gottes nachdenkt und

73 vgl. Dostojewski, 2011, S. 895-1037

74 vgl. Dostojewski, 2011, S. 1045- 1196

75 vgl. Dostojewski, 2011, S. 1209-1227

auch so handelt, als würde er nicht existieren. Seine Motive zum guten Handeln sind egoistischer Natur. Er will kein Dieb sein, weil er selbst es für schlecht hält, nicht weil es in den Zehn Geboten steht, dass man nicht stehlen soll. Iwan ist der theoretische Atheist, er ist wegen seiner Überlegungen davon überzeugt, es könne keinen Gott geben und verzweifelt gleichzeitig an dieser Erkenntnis. Denn dann wäre jede Moral sinnlos, weshalb er dem Nervenleiden am Ende des Romans unterliegt, indem er sich schließlich einbildet, der Teufel besuche ihn. Und Aljoscha vertritt den Christen, der fest von seinem Glauben überzeugt ist und auch im Angesicht des furchtbar tragischen Todes von Iljuscha und dem schrecklichen Schicksal seiner Familie nicht daran zweifelt. Auch die Reaktionäre Art und Weise, wie die Geschworenen am Ende des Romans an die Urteilsverkündung heran gehen, wirkt wie ein weiteres Thema. Die beiden Anwälte plädieren vielmehr ideologisch als juristisch: Mitjas Anwalt macht klar, dass selbst wenn Mitja seinen Vater getötet haben sollte, dieser ihm Schreckliches angetan hatte. Niemand, auch nicht die Eltern haben das Recht einen Menschen derart zu behandeln, wie es Fjodor Pawlowitsch getan hat und dass die Rache für diese Tat Mitjas nicht als Mord interpretiert, sondern als eine Art Freiheitsrecht angesehen werden sollte. Der Staatsanwalt hingegen nutzt das Bild einer Kutsche, die Russland mit seinen Teils paradoxen und unedlen Idealen repräsentiert: Da alle Welt gespannt auf Russland und seinen Richtspruch schaut, sollte an diesem Fall ein Exempel statuiert werden. Die Geschworenen sollten nicht riskieren, dass die dahin rasende Kutsche, welche den russischen Geist symbolisiert, andere Völker zu gefährlichen neuen Idealen ermutigte, die den Vatemord in irgendeiner Weise rechtfertigten. Interessant ist auch ein Interpretationsaspekt aus dem Literaturlexikon Kindlers: Smerdjakow und sein Mord symbolisieren die Rache der Mutter an Fjodor Pawlowitsch. Weil Fjodor Pawlowitsch sie erniedrigt und respektlos behandelt hat, findet ihn ihre Rache in Form ihres Sohns, von dem dachte, dieser sei ihm als Einziger wohlgesinnt.

3 James Brooks und sein Film "Brothers Karamasov"

3.1 James Brooks Leben und Werk

3.1.1 Biographie

Brooks Eltern emigrierten um die Jahrhundertwende nach Philadelphia in die USA. Wo der Vater offiziell in einer Fabrik in der Textilbranche arbeitete, nach Angaben von Nachbarn, jedoch oft krank und deshalb arbeitslos war. Seine Mutter bleibt bei ihm zu Hause und sorgte dafür, dass der Sohn eine Gute Schulausbildung bekam.⁷⁶

1912 wurde Reuben Sax geboren, der seinen Namen später in Richard Brooks umändern sollte unter dem ihn die meisten seiner Freunde und Kollegen kennen lernen. In Anbetracht der Tatsache, dass er nur sehr ungern über seine Kindheit und Jugend in der Öffentlichkeit sprach, ergibt sich für Brooks Biographen das Bild eines Mannes, der von seiner Jugend und den damit verbunden Missständen geformt wurde.

„Richard seldom talked to newspaper reporters and magazine writers about his childhood in Philadelphia. The interviews he gave over the years and the smattering of remarks, asides, and memories he shared with friends and colleagues suggest a youth best forgotten—or a man who preferred to look toward a future he could create rather than a past that had created him.“⁷⁷

Als er herausfand, dass sein Studium nur durch die Verschuldung seiner Eltern finanziert worden war, brach er es nach zwei Jahren ab. Seine Leistungen war nicht bemerkenswert, was wohl an der Begeisterung für den Hochschulsport lag, den Brooks an den Tag legte. Er fühlte sich schuldig für die finanziellen Umstände seiner Eltern und betonte immer wieder, dies sei auch der Antrieb für ihn geworden, sich allein durch zu

⁷⁶ Daniels, 2011, S. 12

⁷⁷ Daniels, 2011, S. 13

schlagen. Es lässt Rückschlüsse auf einen ambitionierten Mann zu, der Gründe hatte, sich mehr anzustrengen als andere, um Erfolg zu haben⁷⁸.

Auch ohne Abschluss war Brooks in der Lage als Journalist zu arbeiten, was er ursprünglich vor hatte. Doch gestaltete sich seine Tätigkeit wegen der großen Depression in den zwanziger Jahren in Amerika, als denkbar andere Ausgangssituation. Er verbrachte die meiste Zeit damit, von Stadt zu Stadt mit den Zügen als blinder Passagier zu fahren.

„He probably spent far less time than that as a hobo.“⁷⁹ Schreibt Daniels in Brooks Biografie. (Hobo ist die umgangssprachliche Bezeichnung für einen Obdachlosen in Amerika.).

Nach verschiedenen permanenten Anstellungen bei Zeitungen folgte auch eine Karriere als Radiosprecher.

„A deep voice and a sense of the dramatic gave Richard a good presence on radio, which was in only its second decade as a mass medium but growing fast.“⁸⁰

1941 zog er nach Los Angeles, um wie er selbst, sagte „eine interessante Umgebung kennen zu lernen und aufregende Menschen zu treffen“. Aber das konstante Vermeiden des Kontakts mit seiner immer mehr kränkelnden Familie lässt darauf schließen dass es ihn getrieben, als gezogen hat.

„Richard was still providing for them financially, and Los Angeles could be an improvement for both. Or was he fleeing from them as well as from an estranged wife?“⁸¹

Auch später als sein langjähriger Freund Humphrey Bogart an Krebs stirbt und Brooks unter einem Vorwand abreist, bestätigt sich diese Vermutung, als er antwortet:

“And, that was a fact. He was right. I didn’t have to go home. I just couldn’t take it.“⁸²

Brooks begann während des zweiten Weltkrieges mit dem Schreiben von Drehbüchern für die MGM Studios. Er beharrte während dessen konstant auf der Vorstellung, selbst Regie führen zu dürfen.

78 vgl. Daniels, 2001, S.16

79 Daniels, 2011, S. 17

80 Daniels, 2011, S. 18

81 Daniels, 2001, S. 20

82 Daniels, 2011, S. 119

„I believe a film director is a writer.“⁸³

Der Schauspieler und Hollywoodgröße Cary Grant wurde auf sein Drehbuch, „Crisis“ aufmerksam, indem er selbst die Hauptrolle spielen wollte. Gemeinsam, mit Brooks als Regisseur, verwirklichten sie Crisis, der ein durchaus erfolgreicher Film war. Danach war Brooks nicht nur ein angesehener Drehbuchautor, sondern auch ein Regisseur in Hollywood⁸⁴.

3.1.2 Brooks Filmsprache

Brooks hat eine besondere Beziehung zur Adaption von Romanvorlagen. Er vertritt die Meinung, sie müssten tendenziell populär gestaltet werden, um einem breitem Publikum zugänglich zu sein.

„Films are made in a different style than a novel, he pointed out, and films must be suited to audiences of diverse cultures, different languages, different levels of understanding, and different levels of education. A book communicates with words, requiring first an intellectual response from the reader and then an emotional response, he continued. “A movie is the opposite. Words, dialogue, verbal expressions are secondary,” he wrote. “What we remember of a movie is what we saw! Images! A movie deals mainly with images! The reaction to a movie, like that of music, is primarily emotional. If all the images are put together skillfully and artfully, then the secondary reaction may be intellectual. A translation from words to images is necessary, he argued, and that translation prevents a film from being exactly like a book. “In the end, it is possible for them to be closely related—if only the intention is carried out.”⁸⁵

Das führt zu einem weiteren wichtigen Punkt: dem Verständnis vom Zusammenspiel zwischen dem Anspruch, einen guten Film zu kreieren und gleichzeitig dem oben genannten Paradigma der möglichst breitgefächerten Rezeption eines Films, nachzukommen. Für Brooks stehen diese beiden Faktoren, im Gegensatz zu allgemeinen Meinung, in keinem konkurrierenden Verhältnis. Er sieht die äußere Form eher als notwendig an, um den Kern, „die Intention“ wie er sie oben nannte, zu vermitteln. Diesen

83 Daniels, 2011, S. 113

84 vgl. Daniel, 2011, S.6-9

85 Daniel, 2011, S. 153

Punkt greift Brooks in einem Artikel auf, indem er seinen eigenen Schwerpunkte, bezüglich der Adaption von Dostojewskis „Die Brüder Karamasov“ darstellt.

“This immediately becomes a point of controversy,” (...) “There may be some person who will say we have sacrificed art. But is it true that merely because a work is popular, it must therefore be lacking in art?”⁸⁶

3.1.3 Die Brüder Karamasov in Brooks Gesamtwerk

Im 20. Jahrhundert war die Produktion eines Films auf Grund von kleineren Budgets und technischer Einschränkung weniger Zeitintensiv als gegenwärtig. Das spiegelt sich vor allem in der Frequenz der Produktionen wieder. Allein 1958 als Brooks die Adaption des Dostojewski Romans abschloss, erschien ein weiterer seiner Filme „Cat on a hot tin roof“. Obgleich Karamasov für John Lee Cobb eine Oscarnominierung als bester Nebendarsteller einbrachte und der Film in Cannes gezeigt wurde, wurde dem zweiten Film von Brooks in diesem Jahr ungleich mehr Aufmerksamkeit zuteil.

„For academy members as well as critics and audiences, Richard’s work to bring Dostoyevsky to the screen was overshadowed by another MGM film, the studio’s top earner for the year and the recipient of six Oscar nominations, including one for best picture. That was Richard’s movie, too.“⁸⁷

Cat on a hot tin roof, gilt als der bekannteste seiner Filme, während die Dostojewski Adaption, als kommerziell erfolgreiches Unterfangen und von den Kritikern als durchaus qualitativer Hollywoodfilm gezählt wurde, dabei natürlich in den Hintergrund gerückt wird. In „The Nation“ schrieb Robert Hatch über die Dostojewski-verfilmung:

“As big-money action pictures go, this is a good one.”⁸⁸

⁸⁶ Daniel, 2011, S. 121

⁸⁷ Daniel, 2011, S. 124

⁸⁸ Daniel, 2011, S. 123

3.2 Klassische Dramaturgie eines Films

3.2.1 Die klassische drei Akt Struktur

Die Aufteilung in drei Teile ist die am weitesten verbreitete Struktur für ein Drehbuch. Aristoteles formulierte als erster diese theoretische Herangehensweise, doch noch heute ist sie eine Gängige für Drehbücher. Syd Field schreibt über diese Aufteilung:

„Allen Geschichten ist gemein, dass sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben. Und ein Drehbuch ist eine in Bildern, Dialogen und Beschreibungen erzählte Geschichte. (...).“⁸⁹

Die klassische Interpretation zur Vermittlung von Erzählungen gehört auch bei vielen andern Autoren wie Miller, zur Grundvoraussetzung für erfolgreiches Schreiben.

„If we try to take a dramatic story down to its most essential deep-story structure, we discover the traditional beginning-middle-end pattern.“⁹⁰

Der Grund für das immer wiederkehrende Erscheinen dieser Prämisse ist die Verständlichkeit für die abgelieferte Geschichte. Der moderne Mensch ist als Rezipient darauf eingestellt, eine Geschichte in Form dieses Gerüsts vorbereitet zu bekommen. Filme, die sich diesem Muster entfernen, könnten unter Umständen schwerer verstanden werden⁹¹.

„Die Dreier-Struktur ist eine sehr einfache und übersichtliche Art der Gliederung von Geschichten. Dadurch können Geschichten, denen sie zugrunde liegt, leichter als andere produziert und einfacher verstanden werden.“⁹²

Der erste Akt

Jeder Akt hat eine eigene Aufgabestellung für die Vermittlung der Geschichte. Der Anfang, die Exposition oder der erste Akt hat die Aufgabe die handelnden Personen, die Zeit, in die Handlung stattfindet und den Konflikt, um den sich der Film drehen wird, dem Publikum vorzustellen.⁹³

89 Syd Field, 2007, S. 40

90 Miller, 1988, S. 31

91 vgl. Eder, 1998, S. 29

92 Eder, 1998, S. 28

93 Field, 2007, S. 41

Gleichzeitig hat er aber die Bürde, während der Vermittlung von Informationen auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu sichern. Häufig werden auch Actionszenen in erfolgsorientierten Hollywoodfilmen an den Anfang der Geschichte gestellt, um den Zuschauer nicht „zu verlieren“⁹⁴. Die Aufklärung der dadurch entstehenden Fragen, wie die nach dem Ziel des Protagonisten oder dem Konflikt des Films, werden hinten an gestellt und im weiteren Verlauf erklärt. Ein bekanntes Beispiel dafür ist Matrix, (R: Andy & Larry Wachowski, USA 1999)⁹⁵ der diese Fragen über etwa zwanzig Minuten des Anfangs schürt und erst nach der Exposition erklärt, dafür aber mit einer langen Actionszene beginnt. Deshalb will Eder die Exposition als textuell verstehen und nicht inhaltlich. Er bezeichnet also „Exposition als eine Frühphase des Films“⁹⁶

Im Folgenden werden sich die Ausführungen jedoch nicht an Eders Interpretation von der Exposition als der Frühphase des Films orientieren, da der zu analysierende Stoff, die Exposition eindeutig, als inhaltlich versteht und nicht textuell. Wichtig ist nach Miller für die Exposition vor allem, zusammen mit einer langsameren Einführung der Charaktere, grundsätzliche Angaben über die Welt zu machen, in der sich der Film bewegt.

"The beginning wins our attention, involving us in the nascent story and building tensions and anticipations about the way the story will develop. We meet the principal characters and begin our involvement with them. Through exposition we obtain the necessary background to understand the story. We are introduced to the world of the film-its diegesis- and its style, tone and atmosphere. We also meet the major conflict or problem that begins the story and will concern us throughout the film."⁹⁷

Bei seinen Ausführungen über die Exposition eines Drehbuchs geht Field dogmatischer, wenn auch inhaltlich sehr ähnlich vor und erklärt:

„Sie haben ungefähr zehn Minuten, um ihren Leser oder Zuschauer drei Dinge zu vermitteln:

1. Wer ist ihre Hauptfigur?
2. Wie lautet die dramatische Voraussetzung, die Prämisse?

94 Field, 2008, S. 42

95 Tristan de Lancey, 2007, S.

96 Eder, 1998, S. 47 Fußnote 57

97 Miller, 1998, S. 31-32

3. Wie ist die dramatische Situation, welche Umstände begleiten ihre Geschichte?“⁹⁸

3.2.2 Das Problem oder der Konflikt

Hinsichtlich der klassischen Auslegung von Filmdramaturgie und dem Aufbau eines Drehbuchs, ist der Konflikt das Zentrale Thema beim Schreiben. Dabei muss jedoch zwischen dem Begriff Problem und Konflikt differenziert werden. Ein Konflikt setzt die Anwesenheit von mindestens zwei Parteien voraus, von „wollenden Wesen“, die jeweils ein anderes Ziel verfolgen. Bei Katastrophenfilmen, in denen Menschen sich zum Beispiel einer Naturgewalt stellen müssen, ist dieser Faktor jedoch nicht gegeben. Eder schlägt deshalb den Begriff des „Problem“ vor.⁹⁹ William schreibt über sowohl Konflikt als auch Problem, welches im ersten Akt eingeführt wird.

"The problem presented at the beginning of a story goes through increasing development, until it is finally resolved at the end. This story design leaves its traces on us, creating a series of expectations about what will happen next."¹⁰⁰

Er unterscheidet außerdem zwischen verschiedenen Arten von Konflikten. Zudem hat bei Miller der Konflikt zwei verschiedene dramaturgische Hintergründe.

"There are two senses in which conflict figures into a film story. The most general sense is that of the web of oppositions, which can be found within the film story. Often these are typed as one person versus another person (...)."¹⁰¹

"But of more immediate interest to us now is the second sense of conflict- that which initiates a storyline. At the beginning of any storyline there is a situation that needs some sort of resolution. Usually something happens- (...) and this works itself out in the storyline."

Damit die Konfrontation mit dem Problem im nächsten Akt stattfinden kann, muss die Geschichte in Gang gesetzt werden. Der Punkt an dem dies geschieht hat bei den Drehbuchautoren und Ratgebern verschiedene Name, „point of attack“, „Plotbeginn“ oder wie bei Field „auslösendes Ereignis“.

⁹⁸ Field, 2007, S. 151

⁹⁹ Eder, 1998

¹⁰⁰ Miller, 1988, S. 28

¹⁰¹ Miller, 1998, S. 32

„Dieses Ereignis ist, abhängig von der Geschichte, die Sie schreiben, entweder handlungsbezogen oder figurenbezogen. Es muss keine temporeiche Actionszene sein, es kann auch nur eine Situation darstellen.“¹⁰²

Sobald die Exposition beendet ist, geht sie in den nächsten Akt über. Den Übergang bezeichnet Field als „Plot Point 1“. Er ist nach Fields Lehre etwa fünf bis zehn Seiten lang und endet mit dem Beginn des zweiten Aktes. Die Bezeichnung Plot Point 1 hat sich durchgesetzt, die Trennung der Akte ist jedoch nur bei Field derart explizit.

"Die Funktion der Plot Points zu erkennen und sie in die Geschichte einzusetzen gehört zum Grundwissen in der Kunst des Drehbuchschreibens. Plot Point 1 und 2 sind die Fixpunkte Ihrer Handlung, der Wegweiser und das Ziel eines jeden Aktes."¹⁰³

Der Zweite Akt

Das im ersten Akt eingeführte Problem, ganz gleich welcher Art, wird im zweiten Akt, oder Mitte, zum Mittelpunkt der Handlung. Die Charaktere, die Protagonisten, wie auch die Antagonisten versuchen ihre Ziele zu erreichen. Wir beobachten den Protagonisten dabei, wie er das Seine verfolgt. Natürlich kann er es nicht gleich erreichen, sonst würde der Film bereits nach einer halben Stunde enden. Es stellen sich ihm verschiedene Hindernisse in den Weg.

"Sie erinnern sich: Der dramatische Kontext des zweiten Aktes ist Konfrontation (...) Wenn sie das Bedürfnis Ihrer Figur kennen, können Sie Hindernisse errichten, und die Geschichte erzählt, wie ihre Figur eben diese Hindernisse überwindet, um ihr Bedürfnis zu erfüllen."¹⁰⁴

"The middle maintains and deepens our interest, intensifying our expectations through a series of story complications, crises, conflicts, subplots and similar difficulties, which make us doubt an easy resolution of the problem."¹⁰⁵

Die mehrmalige Konfrontation und die Auseinandersetzung mit den antagonistischen Kräften benötigt laut Fields Paradigma etwa die Hälfte der Zeitspanne des gesamten

¹⁰² Field, 2007, S. 211

¹⁰³ Field, 2007, S. 247

¹⁰⁴ Field, 2007, S. 234

¹⁰⁵ Miller, 1988, S. 32

Films. Dann endet der zweite Akt bei ihm mit dem zweiten Plot Point, der zweiten Wendung, der die Auflösung einleitet, welche den Inhalt des letzten Aktes enthält¹⁰⁶.

Der zweite Akt hat jedoch auch selbst noch einzelne Höhepunkte und Ruhephasen. Die Szenen sind einzeln, jeweils auch mit Anfang, Mitte und Ende versehen, sodass die Struktur des Paradigmas bis in die kleinste Aufteilung des Films durchdringt.

"Actually, it would be more accurate to sketch the curve with a series of sawtooth points to reflect that the development moves through a rhythmic series of high and low moments ("beats")."¹⁰⁷

Der dritte Akt

Der letzte Akt des Films ist mit der Aufgabe versehen, alle aufgezeigten Probleme der Charaktere zu lösen und alle Fragen die für den Zuschauer beim betrachten des Films entstehen, zu beantworten.

„So wie im *point of attack* das grundlegende Problem der Handlung und die zentrale Frage des Zuschauers gleichzeitig aufgeworfen werden, so ist die Auflösung dasjenige Ereignis, in dem zugleich das Problem gelöst und die Frage beantwortet wird. Meist wird dieses Ereignis als Höhepunkt bezeichnet (...).“¹⁰⁸

Viele Autoren verweisen auf das Lösen der Knoten und betonen dabei möglichst alle Knoten zu lösen. Handlungsstränge, die nicht aufgelöst werden, wirken wie Löcher im Plot oder fallengelassene Ideen. Sie lassen den Zuschauer mit einem unvollständigen Gefühl zurück. Vor Allem der populäre Hollywoodfilm will das vermeiden. Er kehrt stattdessen zum Anfang zurück, um den Erzählkreis zu schließen. Neben dem mit dem Publikum versöhnlichen Happy End, ist das Schließen des Erzählkreises, ein Mittel zur Erzeugung von positiven Gefühlen bei den Zuschauern¹⁰⁹.

"The end is the resolution of the story and its problems and conflicts. It includes the climax of the story and sometimes a denouement, which ties up loose ends and brings us down from our tense involvement. The end resolves our tensions and concludes our aesthetic experience of the film."¹¹⁰

106 vgl. Field, 2007, S. 227

107 Miller, 1988, S. 29

108 Eder, 1998, S. 56

109 vgl. Field, 2007, S. 168-169

110 Miller, 1988, S. 32

3.2.3. Happy End

Da populäre Hollywoodfilme so häufig mit einem Happy End enden und als zweiten, begleitenden Konflikt oft eine Liebesgeschichte gewählt wird, enden viele Filme mit der Lösung des Subplots, also eines Kusses. Daher bezeichnet Eder das Ende auch als „Kiss off“.

Das Happy Ending hat zudem den Effekt dem Zuschauer ein zusätzlich positives Gefühl zu vermitteln, da er sich durch den Protagonisten bestätigt fühlt. Dieser hat den Weltansichten und Wertvorstellungen des Zuschauers konform gehandelt und damit ein Problem gelöst, gar die entrückte Welt durch sein Handeln zu einem stabilen Zustand zurück führt¹¹¹.

Figuren bezogene Handlung

Eder beschreibt in seiner Analyse von Merkmalen populärer Hollywoodfilme, die Zentriertheit auf die Handlungsentwicklung durch Figuren. Natürlich treiben auch Zufälle und höhere Gewalten die Handlung voran, doch spielen ihre Einflüsse eine eher untergeordnete Rolle, im Gegensatz zu den kausal von Figuren und deren emotionalen Bedürfnissen gelenkten Entscheidungen. Dies hilft dem Zuschauer zum Einen eine emotionale Bindung zur Figur herzustellen, da sich durch das Handeln meist die Erwartung des Zuschauers bestätigt sieht und zum Anderen macht es die Handlung besser nachvollziehbar und vorhersehbar¹¹².

3.3 Inhalt und dramaturgische Änderungen in Richard Brooks “Brothers Karamasov”

3.3.1 Erster Akt

Zu Beginn des Films verfolgen wir Aljoscha, der über einen Marktplatz läuft. Er erreicht das Haus seines Vaters. Dort findet gerade ein unvergleichliche Orgie statt, in der eine an das Bett gefesselte Frau von Fjodor Pawlowitsch, ekstatisch mit Alkohol begossen wird. Als Aljoscha eintritt, geht der Diener auf Fjodor Pawlowitsch zu und setzt ihm von seiner Ankunft in Kenntnis. Der Vater schreckt auf: „Which one? Alexij or the other

¹¹¹ vgl. Eder, 1998 Seite 61-62

¹¹² vgl. Eder, 1998 Seite 65

one?" Aljoscha tritt ein und bittet den Vater um Geld für Mitja. Fjodor gibt ihm das Geld, Mitja muss es jedoch zurück zahlen.

Der Film schreitet buchstäblich fort in Form von Aljoschas Gang zu Mitja, der gerade in einem Lokal mit hohem Einsatz Karten spielt. Mitja droht einem der Mitspieler, da dieser Zweifel an der Liquidität des Verlierers äußert. Sie geraten in einer Schlägerei, wobei sie Teile der Einrichtung zerstören. Mitja tröstet den Betreiber des Lokals und als Aljoscha und er bei ihm zu Hause seine finanzielle Lage besprechen, wird Mitja ungeduldig und schickt Aljoscha fort. Als nächstes tritt Katjenka auf, die sich ihm anbietet, weil sie glaubt, nur so das Geld ihres Vaters zurück zu bekommen. Doch die Szene wird unterbrochen von der Polizei, die Mitja wegen seiner Eskapade im Lokal festnimmt.

Katjenka taucht plötzlich im Gefängnis auf und gibt ihm das Geld zurück. Außerdem macht sie ihm einen Heiratsantrag. Er lehnt an, doch nimmt er das Geld.

Als nächstes holt Fjodor Pawlowitsch seinen Sohn Iwan vom Bahnhof ab. Hier kommen alle anderen Figuren ebenfalls zusammen. Gruschenka sitzt zuvor mit ihm in der Kutsche, wo er ihr dreitausend Rubel anbietet, wenn sie heute Nacht zu ihm komme und noch mehr in Aussicht stellt, wenn sie ihn heirate. "I thought, all your interested in is money?", fragt er sie.

Am Bahnhof schmeichelt Smerdjakow Iwan, der gerade aus dem Zug von Moskau steigt, mit Zitaten aus seinem Text. "If there is no God, then nothing is immoral. Even crime." Auch Katjenka kommt am Bahnhof an. Sie trifft Iwan und es wird durch Augenkontakt klar, dass zumindest er sich in sie verliebt hat. Wieder wird Smerdjakow Beziehung zum Vater betont, der sich über ihn lustig macht. "Smerdjakow, he claims to be my bastard son, which I naturley refused. He is not worth more than a cook."

Iwan und Katjenka unterhalten sich über Mitja, dass Katjenka nicht immer zu hört, macht Iwan betrübt. Seine Gefühle zu ihr werden durch lange Blicke seinerseits in Szene gesetzt.

In der nächsten Szene kommt auch Aljoscha zum Essen in das Haus des Vaters. Smerdjakow und der Vater fechten gerade in einem Übungsschwertkampf miteinander. Der Kampf endet beinahe in einer Eskapade, der Vater droht ihn umzubringen. Smerdjakow entgegnet. „You would not kill your own son.“ Iwan schlägt bereits eine Decke um sich, als fühle er sich nicht gut. In der folgenden Diskussion Aljoschas und Iwans über die Existenz Gottes hat Pawlowitsch seinen Spaß an der Kontroverse. Auf das

Drängen des Vaters hin erklärt Iwan: "No, there is no God." "I feel sorry for you.", entgegnet Aljoscha sehr entschlossen. "Why, because there is no God?" "No, because you want to believe but you cannot." Plötzlich taucht Mitja auf und fordert vehement seine Zehntausend Rubel vom Vater. Der kommt an dieser Stelle mit der Idee auf, den Mönch Sossima als Schlichter einzusetzen.

3.3.2 Änderungen am ersten Akt

Dies sind in etwas zusammengefasster Form, die ersten dreißig Minuten des Films. Der Anfang ist nicht derselbe wie der im Buch. Dem Film steht nicht die Möglichkeit zur Verfügung, durch eine wörtliche Einleitung, die Situation, die Zeit und die Geschichte der Familie sowie die Konstellationen zwischen den Charakteren zu erklären, wie es der erste Teil des Romans ausführlich tut. Deshalb greift Brooks im Sinne der Filmsprache auf die Mittel der audiovisuellen Darstellung zurück, indem er zum Beispiel den Gang Aljoschas über den Marktplatz zeigt, welchen wir historisch einordnen können. Ebenso wird durch den Dialog zwischen Fjodor und Aljoscha die Beziehungskonstellation zwischen dem Vater, Mitja und Aljoscha deutlich. Dass der junge Mann ein Geistlicher ist, können wir an seiner Kleidung erkennen. Außerdem wird deutlich, dass sein Verhältnis zum Vater von diesem als positiv angesehen wird, im Gegensatz zu der Beziehung, die er mit Mitja pflegt.

Der Konflikt zwischen dem Vater und dem Sohn wird bereits in den ersten Minuten angedeutet, in seiner völligen Bandbreite und dem Gefahrenpotential erkennen wir ihn, sobald auch Mitja als Figur eingeführt ist. Da der Film mehr als neunzig Minuten Laufzeit hat, erweitert sich die Einleitung exponentiell zur Gesamtlänge auf fast eine halbe Stunde. Alle Charaktere sind nun vorgestellt und bereits grob umrissen. Wir befinden uns im Sinne der klassischen Drehbuchkonstruktion nun bei der Beschreibung der Problematik des Films. Es gibt jedoch gleich mehrere gleichzeitig entstehende Konflikte, deren Lösung zum Thema des Films werden.

3.3.3 Die vier Konflikte

Der erste Konflikt ist der offensichtliche zwischen dem Vater und Mitja. Das Unverständnis des Vaters, seine Sturheit und sein Neid auf die Zuneigung, die Gruschenka für Mitja bereits in der Kutsche andeutet, sowie Mitjas aufbrausender Charakter sind die Motoren und die kausale Begründung der Handlung. Es handelt sich hierbei um den oben von Miller beschriebenen „one person versus another person“ Konflikt.

Der zweite Konflikt spielt sich ebenfalls zwischen Vater und Sohn ab, jedoch mit Smerdjakow. Er entsteht durch die offensichtlich missbilligende Art, mit der ihn behandelt. Smerdjakows Beharren auf eine Zugehörigkeit zur Familie wird vermehrt Gegenstand seines Dialogs. Er bezeichnet sich in den der Einleitung mehrmals selbst als Bruder von Iwan und Aljoscha und als Sohn Pawlowitschs.

Die Charakterisierung Smerdjakows ist ein großer Unterschied zu der im Buch. Während er bei Dostojewski eher kränklich und zurück gezogen agiert, gibt Brooks ihm ein definierten Willen und ein Ziel. Smerdjakow formuliert im Film schon früh seinen Unwillen über die Ausgrenzung von der Familie und seinen Wunsch nach Zugehörigkeit. Der gesamte Konflikt zwischen Smerdjakow und Pawlowitsch ist im Film sehr viel stärker dargestellt. Pawlowitsch spricht über ihn in der dritten Person während er anwesend ist und beleidigt Smerdjakow zutiefst. Die Szene in der Aljoscha das Haus zum Dinner betritt und die beiden sich in einem Übungsschwertkampf gegenüberstehen, stellt diesen Konflikt noch einmal bildlich dar. Pawlowitsch zeigt seinen offensichtlichen Gefallen an der Erniedrigung des unehelichen Sohnes. Diese Beziehung wurde so drastisch gestrickt, um nach Eder die emotionale Begründung für Smerdjakows Mord am Ende des Films zu geben. Der Zuschauer soll mit Hinblick auf das Problem zur Lösung hingeleitet werden. Die Auflösung soll dem Zuschauer jedoch nicht durch ihre völlige Unvorhersehbarkeit aufstoßen.

"A film must keep the audience in constant expectation that something is going to happen, and then when it does happen, it should be different, but not too different, from what we had expected. Too much expectation and we become bored. Too much of the novel and we become frustrated trying to fit it in."¹¹³

Der dritte Konflikt, ist die bereits in ihren Grundzügen angedeutete Liebesgeschichte zwischen Gruschenka und Mitja. Ihr zusätzliches Konfliktpotential besteht in der Konkurrenz von Vater und Sohn, die beide um die Hand der gleichen Frau buhlen.

Der vierte Konflikt ist keiner zwischen zwei Personen, sondern ein innerer Mitjas. Wie bereits oben angedeutet, müssen nach Miller nicht alle Konflikte auch gleichzeitig Konflikte im Sinne von Auseinandersetzungen zweier Parteien sein. Es kann sich bei einem Konflikt auch um einen Inneren Konflikt handeln, der sich im Inneren eines Charakters abspielt. Dieser vierte Konflikt ist ein Solcher und beschreibt Mitjas Verhalten, welches von gleichzeitigem Edelmut und Egoismus geprägt ist. Auf der einen Seite will

113 Miller, 1988, Seite 29

er Gutes tun, auf der anderen Seite verletzt, er Menschen auf seinem Weg diese Ziele zu erreichen, wie zum Beispiel den Stabskapitän.

Der Film fährt mit der Beschreibung von Mitjas und Gruschenkas Zusammentreffen fort. Fjodor Pawlowitschs Plan beinhaltet das Aufkaufen von Mitjas Schulden, wodurch Gruschenka zusätzliche Zinsen von ihm verlangen kann. Mitja erfährt von dieser List durch den Stabskapitän, den er genauso wie im Roman in einem Lokal aufsucht und auf die Straße schleift. Ein kleines Detail, jedoch in der späteren Erläuterung wichtig, ist der Moment bevor er den Kapitän trifft: Dessen Sohn Iljuscha läuft gerade über die Straße und Mitja hilft ihm sehr höflich auf den Rücken eines Pferdes, der Junge dreht sich noch einmal um und winkt seinem Helfer freundlich zu. Als Mitja später Gruschenka aufsucht, um sie zur Rede zu stellen, verliebt er sich augenblicklich in sie. Er findet sie beim Schlittschuhlaufen auf einem See vor und trägt sie ans Ufer. Als nächstes benutzt Mitja Katjenkas Geld um eine große Feier im Nachbardorf für sich und seine neue Liebe zu veranstalten. Daraufhin verwendet Brooks eine Montage, in der wir die beiden mit immer größer werdenden Gefühlen bei romantischen Momenten beobachten.

3.3.4 Die Frage nach dem Protagonisten

An dieser Stelle wird auch klar, dass Brooks einen anderen Protagonisten für seinen Film gewählt hat: Obwohl Aljoscha die erste Figur ist, die wir in seinem Film zu Gesicht bekommen, ist keiner der Konflikte sein eigener. Die Konflikte betreffen Mitja und werden auch von ihm gelöst. Dostojewski stellte die Frage nach seinem Protagonisten bereits im Vorwort seines Romanes und wies auf die Problematik hin, die mit dem Erkennen Aljoschas als eigentlichen Protagonisten einhergeht. Da Aljoscha eine Figur ist, die eine sehr in sich gekehrte Reise im Buch durchmacht, eignet sie sich nur wenig für einen Film, da dieser auf veräußerlichte Handlung aufbaut. Der Zuschauer muss die Handlung und vor allem die Veränderungen im Inneren der Figur durch die Veräußerlichung auf dem Bildschirm sehen können¹¹⁴. Wie bereits oben beschrieben, durchläuft Aljoscha zwar die Stationen einer Heldenreise: er wird von Sossima auf die Reise geschickt, er muss sich Widersachern stellen, er lernt neues kennen und kehrt mit neuem Wissen wieder zurück. Doch da sich seine Reise zu sehr in seinem Inneren abspielt und er, wie Dostojewski selbst im Vorwort schreibt, „handelt, aber in einer unbestimmten, unausgeprägten Art und Weise.“¹¹⁵, wäre es nur durch erhebliche Änderungen in

¹¹⁴ Vgl. Field, S. 206.

¹¹⁵ Dostojewski, 2011, S. 9

der Handlung möglich gewesen, ihn als treibende Kraft einzusetzen. Dem gegenüber steht das oben besprochene Drehbuchparadigma, welches in der Handlung stets figurrenzentriert ist. Aus diesem Grund eignet sich Aljoscha weniger, dafür aber Mitja umso mehr als Hauptfigur.

Deshalb werden auch diverse Kürzungen vorgenommen, die Aljoschas Heldenreise im Buch betreffen, wie zum Beispiel der Tod seines Mentors Sossima und die gesamte Schüler-Lehrer Beziehung zu ihm. Auch Sossimas Rolle als Sender des Helden auf seine Reise, wie in der Inhaltsangabe des Buches beschrieben, wird unterschlagen. Aljoschas Notizen über das Leben des Starez und damit auch dessen Tod, wurden weitestgehend aus der Filmhandlung gedrängt.

Nach der Vorstellung der Figuren, die etwa zwanzig bis dreißig Minuten andauerte, wurden in dieser Phase des Films verschiedene Ereignisse beschrieben, welche die drei Subplots in Gang setzen. Diese auslösenden Ereignisse sind zum einen das Erscheinen Mitjas im Haus des Vater und sein Verlangen nach dem Geld, dann das Aufeinandertreffen von Mitja und Gruschenka und der Beginn ihrer Liebesbeziehung, sowie als letzter Konflikt, die stärker werdende Erniedrigung Smerdjakows und sein Bestreben diesen Missstand zu beheben.

3.3.5 Zweiter Akt und Konfrontation

Nun ist eine Stunde des Films vergangen und befinden uns im zweiten Akt. Er beinhaltet die Konfrontation, die als nächstes erfolgen wird.

Diese findet zuerst bei Vater Sossima statt. Dort stellt Mitja, nachdem er den Ausführungen seines Vater zugehört hat, die Frage: „Why is such a man alive?“ Als das Streitgespräch zu eskalieren droht, unterbricht der Starez die beiden und kniet vor Mitja nieder. Diese unheilvolle Pose unterstreicht den sich möglicherweise dramatisch auflösenden Konflikt zwischen ihm und seinem Vater. Mitja versucht nach diesem Treffen Gruschenka nachzustellen. Er verfolgt sie in der Nacht und ermahnt sie, nicht zum seinem Vater zu gehen. Von seiner Eifersucht bedrängt, macht sie wiederum Andeutungen, am Erfolg der Beziehung zu zweifeln. Genauso wie im Buch, trifft er später Aljoscha und zwingt ihn dazu, sich bei Katjenka zu „empfehlen“. Nun folgt jedoch eine leicht abgeänderte Szene, in der Mitja ins Haus des Vaters einbricht und ihn wütend schlägt, weil er Gruschenka irgendwo versteckt erwartet. Mitja unterbricht jedoch hier nicht ein Abendessen, wie im Roman, sondern eine Gesellschaft aus Fjodor Pawlowitsch, Iwan,

Aljoscha, Smerdjakow und Grigorij. Bei diesem Zusammentreffen oblag es dem offensichtlich angewiderten Smerdjakow, seinem Vater den Rücken zu massieren.

Im Buch stellt der Schlichtungsversuch Sossimas und Mitjas Attacke den Anfang des eigentlichen Romans dar. Hier begegnen sich die Brüder zum Ersten Mal. Doch Brooks setzte die beiden Momente in die Mitte des Films, in den zweiten Akt, da hier die eigentliche Konfrontation stattfindet: Es wird versucht für den Streit der beiden einen Schlichtungsversuch zu unternehmen, welcher fehlschlägt. Daraufhin unternimmt der Protagonist einen weiteren Versuch, sein Recht zu bekommen, welcher ebenso fehlschlägt. Ebenso erfolglos verlaufen seine Versuche, Gruschenka zu durchschauen oder sie in eine feste Bindung mit ihm zu bringen.

Im Film geht es nun mit der Aljoscha Überbringung der schlechten Nachrichten von Mitja an Katjenka weiter. Genauso wie im Buch reagiert sie beschwichtigend und ist sich sicher, Mitja habe sich zu dieser Farce gedrängt gefühlt und liebte sie noch immer. Auch der überraschende Auftritt Gruschenkas in Katjenkas Wohnung bleibt der gleiche. Gruschenka lässt plötzlich verlauten, von Katjenkas Plänen Abstand nehmen zu wollen und Mitja für sich zu beanspruchen. Auf diese Wendung folgt Mitjas verzweifelter Versuch an Geld zu kommen, um eine Reise in das Nachbardorf zu unternehmen. Dafür gibt er seine Pistolen in Ankauf. Hier besteht ein weiterer Unterschied zum Buch, ähnlich wie das Aufsetzen des Jungen auf das Pferd ist auch dieses Detail wichtig: Mitja zieht eine kleine goldene Spielzeugkanone aus der Tasche, um auch sie in Anzahlung zu geben. Danach übergibt er vor seiner Abreise noch zweihundert Rubel an Aljoscha, der sie dem Stabskapitän als Wiedergutmachung für seine Beleidigung geben soll. Doch der Kapitän lehnt das Geld, genauso wie im Buch, entschieden ab, da er seinen Sohn sonst noch tiefer verletzten würde.

Hier sei ein Nachtrag an die „Frage nach dem Protagonisten“ gestellt, ich habe ihn an diese Stelle gesetzt, da wir uns noch nicht so weit in der Handlung bewegt hatten, die Frage nach dem Protagonisten jedoch schon gestellt werden musste.

Mitja der wie oben erklärt, nun als Protagonist fungiert, durchläuft eine Reise an dessen Ende er ein Problem lösen oder einen Konflikt beheben soll. Wichtig zur bildlichen Darstellung werden die kleinen, abgeänderten Details(wie die Spielzeugkanone) später im Text werden, wenn wir uns dem letzten Akt und der Auflösung des Films zuwenden. Hier ist jedoch anzufügen, dass Aljoscha eindeutig keinen Versuch zur Lösung jeglicher Konflikte übernimmt, da er nicht der Protagonist ist und Mitja, der im Buch nicht einen Gedanken an den Stabskapitän gerichtet hatte, hier derjenige ist, der

ihm das Geld als Wiedergutmachung geben will. Im Buch nehmen Aljoschas Lösungs-, Schlichtungs- und Vermittlungsversuche einen Großteil des Dialogs ein, doch da die Protagonistenrolle, zu Gunsten des besseren visuellen Darstellung, getauscht wurde, ist er nun lediglich Bote und Überbringer. Deshalb und natürlich wegen der entstehenden Länge des Films wurde auch auf die Liebesgeschichte zwischen Aljoscha und Lise verzichtet. Sie fällt ebenso als Figur aus der Handlung heraus, da sie lediglich Teil von Aljoschas Entwicklung innerhalb des Romans war und nicht mehr zur Handlung beiträgt.

Als nächstes beschreibt der Film den Vorgang der Formulierung von Smerdjakows Mordplänen. Bei einer Unterhaltung mit Iwan, in der wieder sein indirekter Wunsch nach Zugehörigkeit ("Brandy brother?") thematisiert wird. Erklärt er ihm von der Möglichkeit einen epileptischen Anfall vorzutäuschen, um so den Verdacht von sich selbst abzulenken. Iwan reißt daraufhin bestürzt ab. Smerdjakow, der dies als Bestätigung seines Vorschlages sieht, initiiert daraufhin seinen Plan. Während dessen findet Mitja, der Gruschenka wieder verfolgt, sie nicht zu Hause vor.

Nun folgt der dramaturgische Höhepunkt und der zweite Wendepunkt nach Field. Mitja überprüft, ob Gruschenka sich im Hause des Vaters befindet und schlägt Grigorij nieder.

3.3.6 Der Dritte Akt und die Auflösung

Da in einer Geschichte keine Szene oder Ereignis völlig mathematisch berechnend sich in ein Drehbuch einordnet, ist nie genau zu sagen, wo welche dramatischen Punkte liegen. Je nach Auslegung ergeben sich andere Muster. Geht man davon aus, dass die Auflösung des Vater Sohn Konflikts, sich durch die Frage kennzeichnet: „Tötet Mitja Fjodor Pawlowitsch?“ So ist der Konflikt aufgelöst. Stellt man die Frage jedoch anders, etwa: „Bekommt Mitja das geforderte Geld?“ Oder: „Wie gehen die beiden Kontrahenten auseinander?“ Oder: Wird Mitja gefangen genommen/schuldig gesprochen?“ Dann zeigt sich, dass keine klare Linie zwischen Lösung und Entwicklung der Handlung gezogen werden kann. Jedoch kann im Prinzip festgestellt werden, dass der Film sich nun dem letzten Akt widmet, der die Auflösung der Konflikte beinhaltet, da ab diesem Punkt keine weiteren Handlungsstränge oder Konflikte dazu kommen.

Mitja erkennt, dass Gruschenka auf dem Weg zu ihrem früheren Geliebten, dem polnischen Offizier, ist. Er entnimmt seinem Kragen das eingenähte Geld von Katjenka und reist ins benachbarte Dorf. Dort unterbricht er die Gesellschaft und befreit Gruschenka

aus den Fängen ihrer nicht auf Liebe beruhenden Verbindung mit dem Offizier. Sie erkennt ihre Gefühle und sie sind wieder vereint.

Da nun der erste Konflikt, zwischen Vater und Sohn dahingehend gelöst zu sein scheint, wird nun auch der zweite, der zwischen Gruschenka und Mitja gelöst. Mitja und Gruschenka finden zueinander und versichern sich ihre gegenseitige Liebe.

Doch die Polizei unterbricht die Szene, um Mitja festzunehmen. Dieser wollte Gruschenka gerade von dem vermeintlichen Mord an Grigorij berichten, doch nun stellt sich heraus, dass er seinen Vater umgebracht haben soll. Er wird verhört, wobei er keine Beweise für seine Unschuld erbringen kann. Auch Iwan und Smerdjakow werden sogleich im Haus des Vaters einem Verhör unterzogen. Daraufhin beginnt die Verhandlung, die im Aufbau direkt aus der Buchvorlage übernommen und ohne Änderungen, lediglich mit Kürzungen ausgeführt wird.

Diese kurze Verhörszene von Iwan und Smerdjakow wird dazu genutzt, um Smerdjakows Entwicklung noch einmal deutlich zu machen. Anders als im Buch, wo er sich krank und zurückgezogen in sein Bett in einem Keller zurück gezogen hatte, legt er hier im Bademantel des Vaters ("Is that my fathers jacket?" "Good fit, is it not?") die Füße auf den Tisch und genießt dessen Abwesenheit. Doch nach dem Besuch Iwans, sieht Smerdjakow sich mit der Tatsache von Iwans Unwissenheit über den Mord konfrontiert und glaubt, dieser würde ihn nun vor Gericht bringen. Deshalb tötet er sich selbst.

Nach dem Schuldspruch Mitjas, werden einige abgeänderte Szenen angefügt. Hier wird Mitjas Flucht durch die Bestechung eines Beamten beschrieben und anschließend eine Szene, in der Mitja den Sohn des Stabskapitäns besucht. Er schenkt ihm die Spielzeugkanone und bittet um Verzeihung, woraufhin sie ihre Flucht Fortsetzung und alle Konflikte positiv gelöst wurden.

Hier wurde das Ende den Besuch Mitjas beim Stabskapitän und der Flucht angefügt, um ein typisches Happy End mit einem Kiss-Off (Gruschenka und Mitja) zu erreichen. Der Überspannende Innere Konflikt Mitjas, wurde also zu allerletzt gelöst, um den Film und die Lösung des Konflikts des Protagonisten im eigentlichen abzuschließen. Wo Mitja im Buch nicht einmal überlegt hatte, den Jungen zu besuchen, geschweige denn, seinem Vater Geld als Entschädigung zu geben und all diese Impulse von Katjenka und Aljoscha ausgingen, eignet sich dieser Handlungsstrang im Film ideal, um Mitjas Entwicklung zurück zu einem umsichtigen und guten Menschen darzustellen. Die Spielzeugkanone ist dabei das visuelle Symbol für Mitjas Entwicklung.

4 Karadağlar

Bevor wir uns der Analyse und dem Vergleich des dramaturgischen Aufbaus zwischen „Brothers Karamazov“ und „Karadağlar“ widmen können, müssen wir das türkische Pendant erst genauer einordnen und den Aufbau von Serien generell analysieren. Dann folgt eine genaue Inhaltsangabe der Serie, anhand derer alle Änderungen aufgezeigt werden können die gegenüber dem Buch vorgenommen wurden und mit Hilfe der Ergebnisse aus beiden Analysen, Schlussfolgerungen über die Unterschiede von Serie und Film im allgemeinen gezogen werden können.

Da an einer Serie diverse Regisseure, Drehbuchautoren und Produzenten arbeiten, ist es leider nicht möglich, eine Biographie eines Verantwortlichen voran zu stellen. Die Arbeit muss eher im Spannungsfeld des türkischen Fernsehens und der Geschichte der türkischen Gesellschaft im 20. Jahrhundert betrachtet werden.

4.1 Dramaturgie in Serien

4.1.1 Erzählformen der Serie

„Zu unterscheiden sind drei Grundformen seriellen Erzählens: Serien mit abgeschlossener Folgehandlung (series), Mehrteiler (mini-series) und Fortsetzungsserien (serials).“¹¹⁶

4.1.2 Serien oder Series

Serien sind periodisch ausgestrahlte Inhalte mit immer gleicher Besetzung. Innerhalb einer Folge, entsteht ein Konflikt, der immer von Außen auf die Figuren einwirkt, wie zum Beispiel ein Mordfall oder der Auftritt einer neuen Person für die Dauer einer Folge. Die damit entstehenden Konflikte und Probleme werden innerhalb dieser Folge gelöst, es bleiben keine offenen Fragen¹¹⁷.

¹¹⁶ Krützen, 2004, S. 321

¹¹⁷ Vgl. Krützen, 2004, S. 322

Das deutlichste Merkmal der Serie ist also: „to tell stories that are introduced, developed, and resolved in the space of a commercial one-hour or half-hour episode.“¹¹⁸

Die erzählte Zeit ist immer gleich die vergehende Zeit in der Serie. Das bedeutet, es geschehen nie Dinge außerhalb der Handlung der Serie, alles was vor sich geht, findet innerhalb der Laufzeit ab.

Hinzu kommt, dass die Charaktere keinen Erkenntniszuwachs erfahren können.

„Kinohelden, die auf eine Reise gehen, erkennen ihre wahren Bedürfnisse. (...) Im Unterschied dazu sind Serienhelden nicht lernfähig; sie haben kein Gedächtnis.“¹¹⁹

Dieser Umstand, der scheinbaren Amnesie hat den einfachen Grund, dass die Konflikte, die innerhalb einer Folge gelöst werden, immer äußere Konflikte sind, deren Lösung keinen Einfluss auf eine mögliche Entwicklung der Protagonisten haben. Deshalb gibt es keinen Anreiz für den Charakter, sich überhaupt zu entwickeln.

„Weit homogener ist die Figurenzeichnung in den beiden erst genannten Serientypen, in Serien und Fortsetzungsserien. (...) Bei Serien mit abgeschlossener Folgenhandlung ändert sich das Verhältnis der Figuren zueinander kaum oder gar nicht. (...) Es handelt sich um stabile Beziehungen zwischen statischen Figuren.“¹²⁰

Eine der erfolgreichsten Serien aller Zeiten, ist die Zeichentrickserie "The Simpsons" aus den USA. Sie beschreibt das Leben einer Familie im Herzen Amerikas. Die Autoren machen sich hier einen Spaß daraus, die für immer anhaltende Stummheit der kleinsten Figur, dem Baby Maggie, zu betonen. Es wird zu einer Art sich wiederholenden Witzes, eines Running-Gags, dass Maggie zwar den Schnuller aus dem Mund nimmt, jedoch nie etwas sagt- auch nicht nach über Zwanzig Jahren Laufzeit der Serie.

Ein weiteres Merkmal einer Serie ist die Austauschbarkeit der Episodenreihenfolge. Da kein kausaler Zusammenhang zwischen den einzelnen Folgen besteht, hat die Handlung einer Episode A keinerlei Einfluss auf eine andere Folge B. Dazu kommt auch die Unfähigkeit der Charaktere sich zu verändern, wodurch kein Bruch beim Ansehen zweier zufälliger Episoden einer Serie entsteht¹²¹.

„Bei Serien mit abgeschlossener Folgenhandlung (hingegen) müssen die Sendeanstalten diese Reihenfolge nicht beachten, denn jede Episode steht für sich. Die entschei-

118 Dunleavy, 1995, S. 54

119 Krützen, 2004, S. 327

120 Krützen, 2004, S. 323 f.

121 vgl. Krützen, 2004, S. 322.

dende Differenz zwischen diesen beiden seriellen Erzählformen (Serie und Fortsetzungsserie) ist somit die Offenheit und Abgeschlossenheit der einzelnen Folgen.“¹²²

4.1.3 Fortsetzungsserien oder Serials

Die Konflikte in Fortsetzungsserien werden nicht immer am Ende einer Folge gelöst. Meist werden diese Spannungsbögen über die Dauer einer Staffel gespannt. Als großen Unterschied zur Serie, können diese Konflikte auch Innere sein. Die Charaktere verändern sich, wenn auch nicht grob, sondern in ihren Zügen. Ebenso können sich die Handlungsorte über die Dauer der Geschichte ändern.

„Importantly with serials, their overarching story has no pre-scribed length and can be either „open“ (potentially never-ending) or „closed“ (resolving within a limited number of episodes).“¹²³

Hier gehen Krützen und Dunleavy in ihrer Definition auseinander. Während Krützen auch Fortsetzungsserien als immer offen beschreibt, können sie bei Dunleavy auch schon im voraus begrenzt auf eine gewisse Anzahl von Episoden konzipiert werden. Nach Krützen Definition gilt:

„Serien mit abgeschlossener Folgehandlung und Fortsetzungsserien haben auch eine Gemeinsamkeit: Sie sind in ihrer Gesamtheit offen; es gibt keinen zwingenden Abschluss. Zuschauererfolg vorausgesetzt, können Hunderte, ja sogar Tausende Folgen produziert werden“¹²⁴

Dunleavy arbeitet in ihrem Buch *Television Drama* noch einmal die Unterschiede zwischen Series und Serials heraus. Für sie verschwimmen die Merkmale zwischen Serie und Fortsetzungsserie mit der zunehmenden Qualität der Serien zusehends. Sie zitiert Kozloff und deren Unterscheidung der beiden Formate. Aber auch bei Kozloff liegt der Punkt, an dem sie am besten zu vergleichen sind, an der Abgeschlossenheit oder Offenheit der einzelnen Episoden.:

„Series refers to those shows whose characters and settings are recycled, but the story concludes in each individual episode. By contrast, in a serial the story and discourse do

122 Krützen, 2004, S. 322

123 Dunleavy, 1995, S. 51

124 Krützen, 2004 S. 323

not come to a conclusion during an episode, and the threads are picked up again after a given hiatus.“¹²⁵

Doch wie oben bereits erwähnt, teilt Dunleavy dies einfache Unterscheidung nicht. Sie plädiert für einen offeneren Begriff „Serie“, der nicht zwischen offener und geschlossener Handlung pro Episode unterscheidet. Denn auch bei qualitativen Serien mit geschlossener Handlung seien übergreifende Spannungsbögen und damit Merkmale von Fortsetzungsserien gegeben.

Die Offenheit der Episoden führt zu einem weiteren wichtigen Merkmal für Fortsetzungsserien:

„Aus diesem Grund können Fortsetzungsserien auch nur in der ursprünglich geplanten Reihenfolge ausgestrahlt werden; die Zuschauer und Zuschauerinnen könnten der Handlung bei Austausch der Episoden nicht folgen.“¹²⁶

Dunleavy beschreibt die Fortsetzungsserie als besonders geeignet für die Verfilmung von Literatur oder auch für Anfänger, die im Bereich der Drehbuchproduktion arbeiten. Der Grund für diese Zuweisung liegt bei Dunleavy in der größeren kreativen Fläche die die Fortsetzungsserie bietet. Dem gegenüber steht der kleine Handlungsspielraum eines Spielfilms, der nur den Bruchteil der zu erzählenden Zeit bietet¹²⁷.

Cliff-Hänger

Da die Handlungsstränge einer Folge oft nicht gelöst werden und über mehrere Episoden verteilt sind, hat sich als Stilmittel zum Beenden einer Episode der Cliff-Hänger etabliert. Bei dieser Erzähltechnik wird der Handlungsstrang bis zum Höhepunkt verfolgt. Genau auf diesem Höhepunkt der Konfrontation, bevor die Auflösung einsetzen kann, endet die Episode. Die nächste Episode beginnt dann mit der Auflösung, dieses Cliff-Hängers. Dadurch sichern sich die Fortsetzungsserien die Aufmerksamkeit des Publikums bis zu den letzten Minuten der Folge und stellen ein Wiedereinschalten sicher¹²⁸.

¹²⁵ Kozloff, 1995, S. 90

¹²⁶ Krützen, 2004, S. 322

¹²⁷ vgl. Dunleavy, 1995, S. 51

¹²⁸ Krützen, 2004, S. 322

4.1.4 Mini-Series oder Mehrteiler

Im Gegensatz zu den Serien oder Fortsetzungsserien, beschreibt Krützen, die Mehrteiler als eine im zuvor auf eine bestimmte Anzahl von Folgen festgelegte Reihe.

„Zuschauererfolg vorausgesetzt, können Hunderte, ja sogar Tausende Folgen produziert werden. Anders ist das beim Mehrteiler. [Bei Mehrteilern] (...) handelt es sich um in ihrer Gesamtheit abgeschlossene Geschichten, die in mehrere Teile gesplittet worden sind.“¹²⁹

4.1.5 Soap Operas

Dunleavy beschreibt die Soap Opera als ein zusammen hängendes Bündel verschiedener Erzählstränge, „interweaving storylines“¹³⁰, die man am besten daran erkennt, dass sich auf das persönliche Leben, welches sich nah am Leben der Zuschauer bewegt, konzentriert und oft melodramatischen Charakter besitzt.¹³¹

„Entscheidend für die Konstruktion der Geschichten ist die Vorläufigkeit jeder Entscheidung. Keine Figur hat ein konkretes, langfristiges Ziel. (...) Die Figuren gehen nicht auf eine Reise, sondern auf eine Karussell-fahrt.“

Krützen betont nun den großen Unterschied in der Reise des Helden, ein gängiger Begriff der etwa mit „Entwicklung“ gleichzusetzen ist. Der Unterschied in der Entwicklung der Figuren in Kino und Soap Opera sind also die Verwirklichung ihrer Ziele und die Entwicklung, die sie dabei durchmachen. Sie beschreibt den Unterschied zwischen einer Figur in Serie und Film:

„In der Soap Opera hingegen ändern die zahlreichen Figuren ihre Ziele von Folge zu Folge. Sie bewegen sich nicht vorwärts, in die Richtung einer den Konflikt von need und mode auflösenden Ankunft. Kinohelden, die auf eine Reise gehen, erkennen ihre wahren Bedürfnisse. Sie lernen dazu, bringen ihre Entwicklung zu einem Abschluss.“¹³²

¹²⁹ Krützen, 2004, S. 323

¹³⁰ Dunleavy, 1995, S. 97

¹³¹ Vgl. Dunleavy, 1995, S. 97

¹³² Krützen, 2004, S. 326

4.2 Narrative Strukturen von Serien

Um die narrative Struktur von seriellen Inhalten analysieren zu können, zitiert Dunleavy zunächst den bulgarischen Literaten Tsvetan Todorov. Er formulierte die von Aristoteles gekennzeichnete Drei-Akt-Struktur in eine Fünf-Akt-Struktur um. Nick Lacey fasst diese fünf-Akt-Struktur noch einmal in einfacheren Ausführung zusammen. Aus ihr lässt sich laut Dunleavy jede Art von Serie, Fortsetzungsserie und Mini-Serie in ihrem dramaturgischen Aufbau analysieren¹³³.

1. „A state of equilibrium at the outset;
2. A disruption of the equilibrium by some action;
3. A recognition that there has been a disruption;
4. An attempt to repair the disruption;
5. A reinstatement of the equilibrium.“¹³⁴

Diese Struktur ist meiner Meinung nach der von Aristoteles sehr ähnlich. Station 1 ist dem ersten Akt und der Einführung der normalen Welt im Gleichgewicht sehr ähnlich. Station 4 ist dem zweiten Akt gleichzusetzen, der Versuch die Unebenheit zu beheben. Sie gleicht der Konfrontation im aristotelischen Sinne. Station 5 ist dann dem dritten Akt, dem Ende und der Wiederherstellung entgegensustellen. Die klassische dreier-Struktur wurde also um Station 2 der „Erschütterung der normalen Welt“ und um Station 3, der Wahrnehmung dieses Missstandes, ergänzt. Die Erschütterung in Station 3 ist jedoch mit dem „Point of Attack“ nach Eder, oder dem „auslösenden Ereignis“ von Field zu vergleichen. Insofern gleichen sich die Modelle, auch wenn von Erneuerung und Ergänzung gesprochen wird, sehr stark.

Man bedenke folgendes: in einer fünf-Akt-Struktur erschüttern Ereignisse die Welt eines Helden. Später behebt er diese Erschütterungen oder Probleme oder wie auch immer man diese betiteln mag. Doch für eine Behebung eines Problems ist die Erschütterung und das Wahrnehmen einer solchen vorausgesetzt. Ich finde es fällt auf, dass hier bei der von Lacey zusammengefasster fünfer-Struktur nichts ergänzt, sondern genauer ausgeführt wurde. Dieselben Elemente sind bereits bei Aristoteles vorhanden, sie wurden lediglich nicht in dieser Weise gekennzeichnet. Dieses Modell des Ergänzens scheint kennzeichnend für den Charakter der Serie zu sein, nimmt sie sich nämlich

¹³³ Vgl. Dunleavy, 1995, S. 46

¹³⁴ Lacey, 2000, S. 29

nicht eine Szene oder einen Moment im Skript oder Film, um den Helden realisieren zu lassen, dass hier eine Erschütterung stattgefunden hat, sondern widmet sie diesem Vorgang gleich einem ganzen Akt in der dramaturgischen Konstruktion. Was beim Spielfilm lediglich als Mittel benutzt wird, die Realisierung, um den Held mit der Konfrontation beginnen zu lassen, wird hier zum Zweck, der Füllung und Ausdehnung einer Geschichte, um sie in ihrer ganzen Länge erzählen und ausbreiten zu können. Dunleavy beschreibt diesen Vorgang, diese Ausdehnung von Station 2 bis 4.

„The longevity of a returning series or continuing soap can be maximised where its central narrative allows the second, third, and fourth stages of Todorov's Model to be stretched out like a length of fine elastic.“¹³⁵

Der Ausdruck „central narrative“ führt zu einer weiteren Untersuchung, die Dunleavy vornimmt. Den Aufbau der Handlungsstränge in einer Serie. John Ellis argumentiert in seinen Ausführungen von 1982, der Aufbau einer Serie sei dem des Fernsehens nachempfunden, für den die Serie schlussendlich hergestellt wird. Da sich das private Fernsehen weitestgehend durch Unterbrechungen und Segmentierungen durch die Werbung auszeichnet, muss auch der Aufbau einer Serie diesem Muster nachkommen. Der übergreifende Charakter einer Serie und die Einteilung in viele kleine Teile, entspricht dem Modell der Werbeblöcke, in die die Serie eingegliedert ist und dem Programm des Senders, in die der ganze Block eingegliedert ist. Diese Segmentierung führt sich bis in den Aufbau der Serie weiter.¹³⁶

[Ellis argued that],„such overarching characteristics as television's domesticity, ephemeral nature, and the "co-presence" it sought to establish with viewers, had necessitated its development of distinctive aesthetic forms to suit the circumstances within which it is used.“¹³⁷

Aus diesem Grund suchen die Autoren aller Arten von Serien die Lösung im Erschaffen von mehreren Handlungssträngen gleichzeitig. Die Serie kann so in der Entwicklung dieser Stränge hin und her wechseln. Dieses Wechseln entspricht auch dem Wechseln von TV-Inhalt zur Werbung und lässt einen weniger großen Bruch beim Zuschauer während des Ansehen des Inhalts entstehen, als er zum Beispiel bei einem Film erzeugt wird. Die Segmente der Serie werden also in die vorhandenen Blöcke voll Werbung „eingebettet“¹³⁸

¹³⁵ Dunleavy, 1995, S.47

¹³⁶ Vgl. Ellis, 1982, S.111

¹³⁷ Ellis, 1982, S. 111

¹³⁸ Vgl. Dunleavy, 1995, S. 45

Das Verteilen des Geschehens auf mehrere einzelne Teile erfordert jedoch einen übergreifenden Handlungs- und Spannungsbogen, der die Serie trägt. Dieser übergreifende Spannungsbogen wird auch als „central narrative“¹³⁹ bezeichnet und hat die Aufgabe, den Kontext zu gestalten in den die „sub-plots“ die anderen Handlungsstränge sich bewegen. Er hat außerdem eine weitere Aufgabe laut Dunleavy:

„[the central narrative], is grounded in the kind of premise or situation that allows the programme to endure, either for successive seasons, or indefinitely.“¹⁴⁰

Die zentrale Handlung muss also auch den Boden für eine Prämisse oder einen Konflikt, geben an dem sich die Serie orientiert. Laut Dunleavy kann dieser Konflikt von solcher Natur sein, dass er eine unbestimmte Anzahl von sub-plots und Episoden entstehen lässt, wie zum Beispiel bei Daily-Soaps wie Lindenstraße oder Marienhof, oder aber die Grundlage für einen im voraus festgelegten Plot über eine bestimmte Anzahl von Staffeln gibt.

4.3 Geschichtliche Hintergründe von Karadağlar

Das Serien Beispiel, welches ich für die Untersuchung gewählt habe, spielt in den 1930ern der Türkei und behandelt in seinen Konfliktpunkten geschichtliche und gesellschaftliche Themen des Landes, die für ein besseres Verständnis kurz umrissen werden.

Die erste Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts war in der Türkei geprägt von einer Phase des Umbruchs. Nach dem ersten Weltkrieg und der internationalen Finanzkrise in den 20er Jahren, war die Türkei, genauso wie andere Länder, die sich vor allem auf den Wirtschaftsbereich der Agrarkultur konzentrierten, sehr schwer betroffen¹⁴¹. Die politische Führung der Türkei unter Mustafa Kemal war nun zu einem Wechsel und einer Neuorientierung gezwungen. Bis dahin befand sich die Türkei formal in einer Diktatur.

„From the promulgation of the Law on the Maintenance of Order in March 1925, Turkey's government was an authoritarian one-party regime and, not to put too fine a point on it, a dictatorship.“¹⁴²

139 Vgl. Dunleavy, 1995, S. 47

140 Dunleavy, 1995, S. 47

141 Vgl. Zürcher, 2010, S.178

142 Zürcher, 2010, S. 176

Der charismatische politische Führer Mustafa Kemal, entwickelte nach seinem westlich geprägtem Verständnis eine neue Türkische Republik. Sie sollte sich nun näher an der westlichen Welt orientieren. Der von ihm initiierte, aber ideologisch schwer greifbare, Kemalismus beinhaltete fünf Hauptkriterien zur Veränderung:

„The basic principles of Kemalism were laid down in the party programm of 1931. They were republicanism, secularism, nationalism, populism, statism and revolutionism (or reformism).“¹⁴³

Zu diesem letzten Punkt, den Reformen, gehörte auch eine Umfassende Änderung des Schriftsystems: Von nun an, sollte die arabische Schriftweise abgeschafft und das Alphabet des Westens übernommen werden, um den kulturellen Anschluss zu gewährleisten. Kemal hatte hier bereits die Führung und die Tagesgeschäfte des Landes an seinen politischen Weggefährten Mustafa Ismet abgegeben und sich in kleinen Kreisen über die nötigen Reformen des Landes mit Experten von allen möglichen Gebieten zusammen gesetzt¹⁴⁴.

Doch wie bei jedem Wandel von solcher Tragweite, kommt es zu keinem schlagartigen Umwandlung von Tradition und Denkweise und so entstehen, wie zum Beispiel auch in Deutschland nach der Demokratisierung durch die Ententemächte nach dem ersten Weltkrieg, konservative Eliten. Dieser verhindern durch reaktionäre Denkweise die Weiterentwicklung der Reformen. Durch ihre elitären Positionen als Beamte, Verwalter oder Richter sind sie nicht allzu leicht zu ersetzen und es dauert, bis die neue Gesellschaft alle Bereiche durchdrungen und so die konservativen Eliten verdrängt hat.

In ihrem Buch „Turkish life in town and country“ beschreibt Lucy Garnett die Strukturen und die Lebensumstände, die für die Bauern und einfachen Arbeiter auf dem Land bestanden und teilweise bis nach dem Zweiten Weltkrieg anhielten, da die Modernisierung des Landes außerhalb der Großstädte Istanbul, Izmir und Ankara nur langsam voran schritt. Das Land war unter der wohlhabenden, vorherrschenden Schicht aufgeteilt:

„In asia minor a considerable proportion of agricultural land is held by peasant and other small proprietors, Turkish for the most part (...)“

An einer anderen Stelle schreibt sie von den wenigen positiven Seiten, die das Landleben für die einfachen Bewohner bietet. Da sie kein Land besitzen und damit auch keine

143 Zürcher, 2010, S. 181

144 Vgl. Zürcher, 2010, S. 183

Verteidigung, sind sie zum Teil der Räuberei ausgeliefert. Diese Ohnmacht führte sie wiederum in ein Abhängigkeitsverhältnis mit den machtvolleren Landbesitzern. All diese Umstände machen die Menschen unsicher und verankern ihr Leben zu einem untergeordneten Dasein im feudalen System der Türkei um die Jahrhundertwende¹⁴⁵.

„Turkey country life offers, genrally speaking, few attractions (...) and the prevalence of brigandage (Räuberei) and gernerall insecurity render town life imperative for all save those whose livelihood is drawn directly from the soil (Landbesitz), and who have, consequently, no choice of domicile.“¹⁴⁶

In diesem gesellschaftlichen Umfeld von Landbesitzern, Bauern und Banden von Räubern, bewegt sich die Serie und ihre Hauptfiguren. Es sind alle Klassen, Funktionen und Stellungen unter den verschiedenen Figuren und die damit verbundenen und entstehenden Konflikte vorhanden. Doch bevor wir uns der Handlung und den Figuren zuwenden können, müssen wir noch etwas weiter die gesellschaftliche Tradition des Films in der Türkei umreißen.

4.4 Einordnung der Serie in Gesellschaft und Geschichte

Gesendet wurde die Serie 2010 auf „Show TV“. „Show TV“ ging 1992 als direkter Konkurrent zum Sender Interstar auf Sendung. Eigentümer von Show TV ist AKS Televizyon Reklamilik ve Filmcilik San. Ve Tic. A.S., die in den Umkreis des Bankiers und Finanziers Erol Aksoy (İktisat Bankası) gehörte.“¹⁴⁷

Das Thema des Films und die Literaturverfilmung an sich, hat in der Türkei bereits Tradition. In den fünfziger Jahren, einige Jahrzehnte nach den Reformen der Sprache und Schrift zum Beispiel, wirkten die oben erwähnten Reformierungen der Gesellschaft immer noch nach.

„What made the situation potentially dangerous was Mustafa Kemal’s relative isolation from the daily affairs of the gouvernment. His plans and decisions therefore tended to become increasingly poorly coordinated with those of the prime minister, İsmet.“¹⁴⁸

145 Vgl. Garnett, 1904, S. 105

146 Garnett, 1904, S.105

147 Jung, 2003, S. 66

148 Zürcher, 2010, S. 183

Die Geschwindigkeit, mit welcher die Schrift-Reformen durchgesetzt wurden, verursachten einen Anstieg der Analphabetenquote im Land. Dieser Anstieg wiederum schlug sich im Film mit einem Anschwellen des Bereichs der Literaturverfilmung wieder. Das Medium Film, welches keine Fähigkeiten in der Schrift und manchmal durch seine visuelle Komponente auch nicht die des Wortes voraussetzt, kann so den pädagogischen Engpass im Bereich der Literatur wieder schließen. Natürlich ist für diesen pädagogischer Erfolg an ein gewisses Maß an Äquivalenz zur Intention des Autors geknüpft.¹⁴⁹

Auch die geschichtliche Verankerung und der Bezug zum Landleben ist nicht neu, sondern hatte sich schon vorher in der Geschichte des türkischen Films etabliert. Suhr spricht von ihren „Zwei Untersuchungen zum türkischen Film“ von einer Bewegung des „Dorffilms“.

„Da der größte Teil dieser Spielfilme sich mit den patriarchalischen und feudalistischen Strukturen der Dorfgemeinschaft, auseinandersetzt, sind die beherrschenden Themen das Verhältnis der Bauern zu den Grundbesitzern (Ağas), die fortschreitende Industrialisierung und die Konflikte, die aus dem alten Werte- und Normenvorstellungen der Dorfbewohner entstehen, wenn sie mit Neuerungen konfrontiert werden. Diese Konflikte entstehen meist aus dem Sexualverhalten junger Dorfbewohner, vor allem Frauen, und der zwiespältigen Beziehung zur Blutrache.“¹⁵⁰

Die Frau war auch in anderen Positionen Teil der türkischen Films. Im Zuge der Landflucht nach dem Zweiten Weltkrieg suchten viele Frauen das Heil in der Heirat zu einem wohlhabenden Mann, was natürlich auch in den Filmen mit keinem Guten Ende thematisiert wurde. Häufig wurde die Zweck-Heirat und die darauf folgende Trennung auch mit dem sozialen Abstieg in die Prostitution verbunden. Suhr vermutet den Ursprung dieser präventiven, warnenden Darstellung an die Frau, als Resultat einer Angst vor dem westlichen Lebensstil, der in den 70er Jahren Zuwachs fand, in denen diese Darstellung in Filmen vorhanden waren.

Gleichzeitig könnte die Darstellung auch ein Phänomen im Zug der „Reislamisierung“ sein, wie Suhr weiter schreibt. Hand in Hand mit Kemalismus ging in den 30er Jahren auch ein gewisser Übereifer die fünf Punkte der Erneuerung durchzusetzen. So führte die Säkularisierung teilweise sogar zum Versuch, die gesamte Kirche unter staatliche Kontrolle zu bringen und die Religion weitestgehend aus dem öffentlichen Leben zu

149 Vgl. Suhr, 1986, S. 29

150 Suhr, 1986, S.7

verbannen. Erst später nach dem Zweiten Weltkriegs wurden viele dieser extremen Übergriffe wieder rückgängig gemacht und der Islam und die damit verbundenen Werte und Normen wieder als ein Teil der Gesellschaft platziert und Frauenbilder, die dem entsprechen, etabliert.¹⁵¹

Als Gegenbewegung dazu erwähnt Suhr auch die für ihre modernen Frauenbilder bekannte Literatin Halide Edip Adivar. Ihre Bücher fanden auch oft den Weg auf die Leinwand und in ihren Geschichten fand man häufig verschiedene Frauenbilder wie

„die nationalistische Frau, die moderne Frau, die selbstbewusste Frau, die Frau, die gegen die Unterdrückung rebelliert, die idealistische Frau, die ihr Volk aufklären will (...). Eine Synthese all dieser Eigenschaften findet sich in der Figur einer fortschrittlichen Lehrerin wieder, die gegen die reaktionären religiösen Kräfte kämpft.“¹⁵²

Im Folgenden soll die Handlung unter Berücksichtigung der dramaturgischen Konstruktion einer Serie dargestellt werden. Erste Hinweise, warum Änderungen vorgenommen wurden, werden erläutert. Der Aufbau der Serie, die Charaktere und ihre Entwicklungen, sowie die Konflikte der Haupthandlungsstränge werden ebenfalls nicht außer acht gelassen.

4.5 Inhalt und dramaturgische Änderungen von “Karadağlar”

4.5.1 Episode 1-5

Die Serie spielt in den Dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts in einem türkischen Dorf und beginnt mit einem Vorspann, der die Geschichte des türkischen Landbesitzers Halit Karadag erzählt. Er wird als Findelkind sehr streng erzogen und hat eine schwere Kindheit, in der er sich gegen andere Kinder im Dorf behaupten muss. Da er in der Schuld seiner Gönner steht, wird er gezwungen für den Ağa, einen Art Landbesitzer, ins Gefängnis zu gehen. Doch da er dafür keine Gegenleistung bekommt, entschließt er sich nach dem Absitzen der Strafe, sich durch einen Mord an ihm zu rächen und nimmt so seine Position ein. Seine Rolle entspricht der des Fjodor Pawlowitschs. Genauso wie dieser, schafft es Halit Karadag durch Manipulation und Tricks, in Fall des Ağa, so-

¹⁵¹ Vgl. Zürcher, 2010, S. 183

¹⁵² Suhr, 1986, S. 33

gar durch Mord, an ein beträchtliches Vermögen und viel Einfluss im Dorf zu gelangen¹⁵³.

Zu Beginn der ersten Folge überfahren er und sein Bediensteter Cemal (Smerdjakow) auf dem Heimweg beinahe eine junge, unbekannte Frau. Halit nimmt die Verletzte in sein Haus auf, da er sich scheinbar augenblicklich in sie verliebt. Doch er ahnt nicht, dass sie bereits in der ersten Nacht versucht ihn umzubringen, es aber nicht fertig bringt. Sie sagt sich selbst, sie will ihm so viel Leid wie möglich zu kommen lassen. Später wird sich heraus stellen, dass der Tod ihres Vater das Verschulden von Halit Karadag war und sie sich deshalb an ihm rächen will. Ihr Name ist Gulhayat (Gru-schenka). Sie arbeitet von nun als Tänzerin im Nachtclub von Marika.

Außerdem lernen wir Gulali (Mitja) kennen. Er spielt in einer Taverne und wird genauso wie im Film wegen einer Schuldfrage wütend, woraufhin er in eine Schlägerei gerät und zu seinem Vater Halit fährt, um seinen Teil des Vermögens einzufordern. Sein jüngerer Bruder Kadir (Aljoscha), ein gottesfürchtiger Mann, in seinem Fall natürlich Islamisch, der von allen geliebt und geachtet wird und als einziger eine Intakte Beziehung zum Vater führt, hält Gulali gerade noch zurück, bevor dieser den Vater ernsthaft angreifen kann. Später wird Halit für diesen Mordversuch verhaftet.

In der Verhandlung zwischen Gulali und Halit soll Halits dritter Sohn, Selahattin (Iwan), der gerade in Moskau seine Ausbildung als Jurist beendet hat und in sein Heimatdorf zurück kehrt, den Vater vertreten, doch Gulali flieht vor der Polizei und versteckt sich in einem örtlichen Nachtclub. Bei der Flucht und der Überzeugung der Clubbesitzerin hilft ihm Halits Gast Gulhayat. Sie lässt sich von Halits Geschenken nicht überzeugen und bleibt weiterhin in ihren Absichten für Halit undurchsichtig, doch sie hat offensichtlich etwas für Gulali übrig.

Selahattin, der jüngste Sohn und angehender Anwalt kommt in der Stadt an und trifft auf seinem Weg die Tochter des Gouverneurs, Nazli (Katjenka). Sie ist gleichzeitig auch die Geliebte von seinem älteren Bruder Gulali. Doch Selahattin weiß davon nichts.

Cemal, der mysteriöse und schweigsame Angestellte des Vaters, offenbart gegenüber Selahattin seinen Wunsch, seine leibliche Mutter zu finden und findet durch die Hilfe des jungen Anwalts auch schnell nützliche Hinweise wie Fotos oder Namen, mit deren Hilfe er von Tür zu Tür zieht.

153 Der Inhalt ist zur Gänze aus der Serie und der vom Sender zur Verfügung gestellten Inhaltsangabe im Internet entnommen. Nachzulesen auf www.showtv.net (türkisch).

Während dieser ganzen Plots findet auch Kadir, der streng gläubige Sohn eine Frau, gefunden hat, mit der er zusammen sein möchte. Ihr Name ist Zuhal. Doch Zuhal ist mehr daran interessiert aus ihrer momentanen mittellosen Lage zu entkommen und auf dem Landgut seines Vaters Halit zu wohnen. Doch Kadir, der abgesehen von Gesprächen und Besuchen eine nicht allzu nahe Beziehung zu seinem Vater pflegt, spricht sich dagegen aus, obwohl sie vehement dafür insistiert. Kadir fällt dabei jedoch nicht auf, welche Interessen seine Frau Zuhal verfolgt.

4.5.2 Segmentierung der Sendezeit und Rolle der Frau

Dies sind, in geraffter Form, die ersten fünf Episoden von Karadağlar. Auffällig ist die Anzahl der Konflikte, die bereits in diesen ersten Episoden eingeführt werden. In ihren Tragweite sind sie allesamt bereits in der ersten Folge umrissen worden. Wie oben aufgezeigt, ist die Quantität der Konflikte ein typisches Kennzeichen für ein Serial beziehungsweise eine Soap Opera. Eine Episode Karadağlar ist durch drei Werbeblöcke unterbrochen. Deshalb wird auch bei diesem Inhalt die Segmentierung angewendet. Dadurch entsteht die oben beschriebene niedrigere Schwelle für Unterbrechungen der Handlung für den Zuschauer.

Die einzige Figur, die mehr oder weniger grundlegend geändert wurde, ist die von Gulhayat. Sie wird bereits in den ersten Minuten als Rächerin mit zuerst unbekannten Beweggründen etabliert. Sie ist jetzt nicht wie im Roman peripher an Fjodor Pawlowitsch, den Vater, gebunden, sondern hier durch ihre später erklärten Rachepläne direkt verknüpft. Da sie nun die durch die Rache auf der einen Seite und die Liebe zu Gulali auf der Anderen polarer gestaltet ist, wird sie als Figur für das Format Serie interessanter. Sie kann nun von Folge zu Folge ihre Ziele verändern dem Vater, also ihren Racheplänen oder dem Bruder Gulali und ihrer Liebe nachgehen, ohne dass eine Beliebigkeit entsteht. Denn sie verfügt über eine berechtigte Grundlage in ihrer moralischen Zerrissenheit, diese Gestaltung unterstützt die Segmentierung weiter.

Wie oben beschrieben, erfüllt sie die Rolle einer nach Blutrache dürstenden Frau. Doch ebenso wird die moralische Fragwürdigkeit dieser Rache thematisiert, da sie sich entschließt ihm sein Vermögen und seine Macht lieber, als sein Leben zu nehmen.

Auch Kadir und Zuhal geben Spielraum für diese Aufteilung: Ihr Plot ist eher als ein Subplot einzuordnen, obgleich durch Zuhals noch nicht offenbarte Intentionen Platz für spätere Plotentwicklungen lassen.

Auch Gulali, der von seinem kleiner Bruder Kadir aufgesucht wird, um ihm einen Rat für die Hochzeit zu geben, zeigt angesichts seiner Lage ein großes Interesse am Gelingen der Ehe. Wieder ein Beispiel für die Zerlegung der Sendezeit in verschiedene Plots. Die Figur Gulali ändert ihr zentrales Interesse für die Dauer einer Folge, um die Erreichung eines weiteres Ziels zu erreichen, Kadirs Verlobung. Dieses ist für beide jedoch nur ein Etappenziel im Angesicht der nachfolgenden Handlungsstränge.

Interessant ist hier ebenso wie bei Gulhayat, die parallele zu bekannten Frauenbildern. Zuhai ist eine mittellose Frau der Unterschicht, die versucht durch geschickte Manipulation in eine bessere Lebenssituation zu geraten. Die weitere Entwicklung ihres Plots entspricht genau dem oben von Suhr aufgeführten Model, in der der Charakter von Zuhai nach der Trennung von Kadir versucht, mit der Landarbeit Fuß zu fassen, doch auch hier von den Frauen auf Unverständnis stößt und verwiesen wird, was zu ihrem endgültigen sozialen Abstieg und der Arbeit im dörflichen Nachtclub führt.

Um die Aufzählung nach Suhr zu komplettieren, ist auch der dritte oben erwähnte Frauentypus in der Serie vorhanden: Nazli erfüllt durch ihre Darstellung als fortschrittliche Grundschullehrerin auch das Bild der revolutionären, gebildeten und liberalen Frau.

4.5.3 Episode 5-10

Es kommt zur Verhandlung zwischen Gulali und Halit, in der Selahattin als des Vaters Anwalt auftritt. Doch Gulhayat flüstert dem Vater während der Verhandlung ins Ohr und nutzt ihren Einfluss auf ihn, der daraufhin sofort die Anklage ohne weitere Kommentare fallen lässt. Dies führt zum Bruch mit Selahattin, seinem Sohn, der ihm seine Dienste in diesem Prozess bereitwillig angeboten hatte.

Daraufhin wird Halit über Cemals Bestrebungen, seine Mutter zu finden aufmerksam und zeigt sich ausgesprochen besorgt darüber. Zu guter Letzt stiehlt der aufgebrauchte Selahattin auch noch wichtige Papiere aus dem Büro seines Vaters. Nachdem dies alles geschieht, wird Halit krank und liegt geschlagen im Bett. Doch er hat einen Plan, wie er an seine Aufzeichnungen kommen kann. Sein Angestellter Nafiz entführt Selahattin und droht ihm, woraufhin er die Aufzeichnungen freigibt. Durch eine List behält er jedoch ein Notizbuch für sich, welches brisanten Inhalt verspricht.

Zuhals Bemühungen, endlich in das Haus von Halit umzuziehen, werden aggressiver. Sie zerschlägt die Verkleidung ihres Daches, sodass es in Innere des Hauses regnet, um ihren Mann endlich zu überzeugen, doch er bleibt weiterhin resistent. Diese Auseinandersetzung belastet die Beziehung weiter. Um Halits Gunst zu gewinnen, nimmt sie einen Auftrag an, seinen unbekannten Gast Gulhayat und den ältesten Sohn zu beobachten und herauszufinden, ob sie eine Beziehung führen. Als Zuhail das erkennt, will sie ihm die Wahrheit verschweigen, doch als Halit von dieser Täuschung erfährt, droht er ihr heftig.

Über Umwege erfährt so Selahattin von der früheren Beziehung zwischen Gulali und Nazli. Jetzt wird auch die Beziehung zwischen Gulhayat und Gulali zu einem Konflikt zwischen den beiden Brüdern.

4.5.4 Central Narrativ und Konflikte

Die verschiedenen Sub-Plots wie Zuhals Bemühungen, aus ihrer Ehe mit Kadir Kapital zu schlagen und ins Haus von Halit einzuziehen, oder der Bruch in der Beziehung von Halit und Selahattin, fügen sich in den Kontext des „central narrative“ ein. Dieser Konflikt oder Haupthandlungsstrang trägt die Serie und läuft parallel zu allen weiteren Handlungssträngen ab. Hier steht er sogar mit jedem einzelnen Strang in direktem Kontakt.

Der „central narrative“ ist in Karadağlar der anhaltende Streit mit dem Vater Halit. Er steht stellvertretend für den Kampf der Bauern und dem ärmeren Teil der Gesellschaft gegen die alten Strukturen des Landes. Vertreten wird er vom Landbesitzer und seinen Feinden in den unteren Schichten der Gesellschaft. In der ersten Episode wird dies immer wieder verdeutlicht: Zum Beispiel als Kadir seinen Bruder Gulali zurückhält und ihm einredet er handle gegen die Richtlinien des Islam. Gulali erwidert wütend, was der Vater den Menschen antut, sei entgegen diesen Richtlinien. Auch andere Figuren, versuchen unentwegt auf Halit und sein Gewissen einzureden, doch stoßen auf heftigen Widerstand.

Gleichzeitig war die Veränderung des „central narrative“ ein kluger Schachzug der Autoren. Auf diese Weise stellten sie nicht nur einen Bezug zur türkischen Gesellschaft dar, sie veränderten den Konflikt auch gleich in einer solchen Weise, dass er fruchtbaren Boden für einen langlebigen Konflikt gibt: Die Auseinandersetzung eines Dorfes mit den alten Strukturen ist eine weitaus ergiebige Prämisse, als es ein einfacher Konflikt zwischen Vater und Sohn wäre.

Es gibt auch andere Konflikte in der Serie, die als der „central“ identifiziert werden könnten, doch es gibt mehrere Indizien die gegen sie als „central“ sprechen.

So ist der Streit von Gulali und dem Vater um die gleiche Frau nicht der Hauptkonflikt. Denn schon in Episode 38 heiratet Gulali eine andere Frau und Gulhayat verschwindet aus der Geschichte. Auch Cemals Suche nach seiner Mutter und sein darauf folgender Racheversuch, sowie Gulhayats Mordpläne geraten aus dem Visier der Erzählung und Cemals Bestrebungen, sich am Vater zu rächen, beginnen erst gegen Ende der Serie. Zuhal und Kadirs Konflikte sind allein von der erzählten Zeit nicht relevant und Selahattins Bestrebungen, das Vermögen des Vaters für sich zu beanspruchen sind erst in späteren Episoden Teil des Geschehens. Der „central“ muss Aufgrund seiner Überbrückenden Aufgabe, in der ersten Folge etabliert und bis zum Ende der letzten Folge oder über sie hinweg anhalten. Weil alle anderen Konflikte, bis auf den anhaltenden Streit des Vaters mit den seinen Feinden, gelöst werden, handelt es sich hierbei um den zentralen Konflikt. Was außerdem für diese Wahl spricht, ist die Tatsache, dass fast alle anderen Subplots den Konflikt des Vaters Halit mit einer anderen Person beinhalten. Die wenigen Konflikte wie Cemals Suche nach der Mutter und Zuhals Versuch in sein Haus einzuziehen, werden innerhalb des Handlungsgeschehens in eine Feindseligkeit, also einen Konflikt mit dem Vater „transformiert“: Halit tötet Cemals wieder gefundene Mutter und bedroht Zuhal mit ihrem Leben, somit handelt fast der gesamte Gegenstand der Serie nur von der Feindseligkeit aller Figuren mit Halit.

4.5.5 Episode 11-20

Innerhalb der nächsten Episoden findet ein Bruch in der Beziehung zwischen Gulali und Gulhayat statt. Gulhayat glaubt, dass ihre Rachepläne gegen den Vater, eine ernsthafte Verbindung zum Sohn keinen Platz lassen. Ihr Plan enthält das Entfernen einer Seite aus dem Notizbuch und der Zusendung dieser Seite an Halit, der für den Rest des Buches eine hohe Summe Lösegeld zahlen muss.

Der Überbringer der Seite war Cemal. Als Gegenleistung für seine Hilfe bekommt Cemal von Gulhayat ein Foto seines Vaters und seiner Mutter und findet so heraus, dass Halit sein Vater ist. Als Cemal ihm das erklärt, will Halit nicht akzeptieren, dass Cemal sein Sohn ist und macht Cemal damit sehr wütend. Cemal sucht die Einsamkeit und will in eine Moschee ziehen.

Halit veranstaltet ein großes Fest auf dem er Gulhayat einen Heiratsantrag macht und sie willigt ein, um ihre Rache durch die neue Nähe möglich zu machen. Doch auf dem

Fest wird Halit von einer unbekannten Person angeschossen. Er liegt im Krankenhaus. Danach findet er Hinweise auf eine Beziehung zwischen Gulali und Gulhayat und gibt Nafiz, seinen Mann für die grobe Arbeit, den Auftrag seinen Sohn Gulali umzubringen. Doch als Nafiz ihn in den Wald bringt, um ihn zu erschießen, befreit Gulali sich. Als Halit davon erfährt, dass Gulhayat in Marikas Club tanzt, lässt er Nafiz den Club niederbrennen. Gulhayat wird unbeabsichtigt bei der Zerstörung des Clubs leicht verletzt und liegt nun ebenfalls im Krankenhaus. Doch als Halit abermals davon erfährt, dass Gulali derjenige war, der sie in das Krankenhaus brachte, will er nun endgültig dafür sorgen, dass er verschwindet.

Derweil wurde der Schütze auf Halits Hochzeit ausfindig gemacht, es war der Blinde Latif, ein einfacher Bettler aus dem Dorf. Cemal verliebt sich in die Tochter von Latif, Elif, und will den beiden helfen.

Gulhayat entscheidet sich nun das Notizbuch an den Gouverneur zu senden, um Halit mit seinen kriminellen Machenschaften zu belasten. Doch das Glück ist auf Halits Seite und er kommt von den Vorwürfen frei. Gulhayat muss sich einen neuen Plan einfallen lassen. Auch Gulali der in seinem Haus von einem unbekannten erstochen wird, den Vorfall jedoch überlebt, glaubt, den Vater endlich hinter Gitter zu bringen, da die Beweise gegen ihn sprechen. Doch auch hier waren die Umstände für Halit günstig: Gulalis ehemalige Frau Nazli war der Täter und hat ein Schmuckstück bei dem Übergriff verloren im Haus verloren, welches sie verrät.

Zuhal hat nun auch endlich einen Weg gefunden, Einzug in das Haus des Vaters zu erhalten. Sie täuscht eine Schwangerschaft vor. Dieser Schritt scheint seine Wirkung zu haben, auch wenn Kadir beginnt, ernsthafte Zweifel an der Beziehung zu Zuhal zu hegen. Auch werden die Spannungen zwischen Zuhal und Nazli immer größer, die nun unter dem gleichen Dach wohnen, da Nazli und Selahattin auch in das Haus eingezogen sind. Denn Nazli und Selahattin hegen ebenfalls einen Groll gegeneinander. Er glaubt, Zuhal simuliere die Schwangerschaft, sie fürchtet, Selahattin schmiedet Pläne, gegen ihren Vater, dem Gouverneur.

Halit versucht nun alles, um die wieder aufkeimende Beziehung zwischen Gulhayat und seinen Sohn zu unterbinden. Er sorgt dafür, dass der Spieltisch im Casino manipuliert wird, woraufhin Gulali sein Hab und Gut verliert und zwingt ihn so, zu fliehen.

Doch Gulali tut dies nicht, ohne Gulhayat, die ihn immer noch liebt, aus dem Haus des Vaters zu entführen. Sie verstecken sich in einer Hütte im Wald, wo Halit sie mit einem Gewehr in der Hand stellt.

4.5.6 Figurenzeichnung und Entwicklung

Hier endet die erste Staffel mit einem Cliff-Hanger. Ein typisches Stilmittel, um die Aufmerksamkeit für die nächste Staffel aufrecht zu erhalten. In diesem Teil der Serie, dem Ersten von zwei Mittelteilen quasi wird klar, was Krützen mit der „Karusellfahrt“ der Charaktere meint. An dieser Stelle hat die Serie deutliche Merkmale einer Soap Opera. Zu beobachten ist diese Charakterentwicklung am deutlichsten bei Gulali und Gulhayats Bewegung aufeinander zu, zum Beispiel wenn er sie vor dem Feuer des Nachtclubs rettet oder sie ihn im Hospital nach dem Messerangriff besucht. Aber gleichzeitig findet auch wieder eine Wegbewegung in Form von Entscheidungen gegen die Beziehung statt. So will Gulali sie nicht empfangen, als sie ihn besuchen will oder sie sagt ihm in einem Streit sie will ihn nie wieder sehen. Die Frage, ob zwei „core characters“ zueinander finden oder nicht wird in vielen Erfolgsserien wie „Two and a Half men“ oder „Grey Anatomy“ ebenfalls benutzt, um den „central narrative“ durch einen Sub-Plot in Form einer Liebesgeschichte zu unterstützen.

Ebenso findet bei Karadağlar wie bei Serien, deren jeweilige Episoden eine geschlossene Handlung haben, keine Entwicklung der Charaktere statt. Gulali zum Beispiel scheint nicht zu lernen, dass die Konfrontationen mit seinem Vater zu keinem glücklichen Ausgang für ihn führen wird, da er weniger Einfluss als sein Gegenüber besitzt. Halit erkennt hingegen nicht, dass sein Handeln nur weitere Feindschaften erzeugt und setzt die Menschen um ihn herum immer weiter unter Druck, bis er fast jeden gegen sich stehen sieht. Eine Lösung scheint ihm dabei nicht in den Sinn zu kommen. Beide, Vater und Sohn, durch deren Konflikt der „central“ getragen wird, werden auch bis zur 40. Folge, keine solche Erkenntnis erlangen, da die Serie ansonsten zu einem plötzlichen Ende kommen würde.

4.5.7 Episode 20-40

Natürlich erschießt Halit die beiden liebenden nicht und Gulhayat spricht auch offen über ihre Gefühle zu Gulali. Doch klar ist auch, dass Halit die beiden nicht in Frieden lassen wird. Er versucht sein Bestes ihnen ihr Zusammenleben so kompliziert wie möglich zu gestalten. Prägend für die nächsten Episoden sind die Sorgen und Zweifel, die die Figuren in ihren jeweiligen Beziehungen entwickeln. Sowohl Gulali, als auch Gulhayat sind sich nicht sicher ob der jeweils andere die Geister der Vergangenheit einfach abschütteln kann. Gulali belastet außerdem die Frage, ob Halit mit Gulhayat geschlafen hat.

In Selahattins Beziehung gibt es ebenfalls Spannungen, da er glaubt, Nazli habe ihren früheren Geliebten Gulali nicht vergessen. Diese Spannungen und auch die Angst, Halit könnte herausfinden, dass sie versucht hatte seinen Sohn Gulali zu erstechen, bewegen sie dazu, ins Haus ihrer Tante umzuziehen.

Unterdessen zieht eine sehr reiche Frau, Zumrut, in das Dorf ein, kauft das teuerste Haus und stellt Selahattin als ihren Anwalt ein. Doch sie ist nicht an Halit und seinen Geschäften interessiert, sondern fragt vermehrt nach Cemal. Später offenbart sich sich ihm als seine leibliche Mutter.

Halit wird von einem weiteren Unbekannten angeschossen und fällt von einer Brücke ins Wasser. Jeder im Dorf könnte der Täter sein, doch keiner weiß, dass Halit überlebt hat und von einem alten Mann außerhalb vom Dorf am Flussufer aufgesammelt und versorgt wurde. Selahattin hingegen nutzt die Gunst der Stunde und fälscht ein Testament, mit dessen Hilfe er das Haus verkauft und die Angestellten des Vaters entlässt.

Doch Gulali ist der Hauptverdächtige und steht nun wieder vor Gericht. Nach der Verhandlung droht ihm nun die Todesstrafe. Als er bereits unter dem Galgen steht, kehrt Halit zurück und beobachtet das Treiben. Gulhayat hingegen erkennt ihn in der Menge und handelt mit ihm aus, sich zu offenbaren und so die Vollstreckung zu verhindern. Damit würde er ihren Geliebten retten. Im Gegenzug würde sie nicht mit mehr Gulali zusammen sein dürfen.

Nach dieser Rettung landet Gulali im Gefängnis, flieht jedoch und findet sich in den Bergen, Schutz suchend vor der Polizei wieder. Er begegnet Banditen, die ihn in ihren Reihen aufnehmen. Hier trifft er auf die gesetzlose Ayfer, die sich in ihn verliebt. Beide, Ayfer und Gulali konkurrieren nach dem Tod des Anführers um die Führungsposition der Gruppe.

Gemeinsam mit den Banditen greift Gulali das Haus des Vaters an, der sich nur mit Hilfe der Militärpolizei gegen diesen Übergriff zur Wehr setzen kann. Halit flieht von seinem Grundstück, woraufhin Selahattin sich des Besitzes seines Vater endgültig bevollmächtigt und den Vater Mittel- und Obdachlos zurück lässt. Selahattin ist nun der neue Landbesitzer. Daraufhin versucht Halit sich in einem anderem Dorf erneut in der Manipulation und verkauft sich erfolgreich als religiöser Führer. Er heiratet die einflussreichste Frau des Dorfes.

Zuhal hatte damit gedroht, wenn sich Kadir von ihr trennen würde, weil sie ihn mit Selahattin betrogen hatte (dieser hatte zu diesem Zeitpunkt mehr Geld), dass sie für Marika

und ihren Nachtclub arbeiten würde. Er trennte sich dennoch von ihr und sie versuchte zuerst auf dem Land zu arbeiten, doch die Arbeiterinnen akzeptieren sie nicht und so war sie gezwungen, doch für Marika zu arbeiten.

Später versucht Halit, der mit neuem Einfluss gestärkt ist, ins Dorf zurück zu kehren und zuerst Selahattin durch das Glücksspiel von seinem Besitz zu trennen, was ihm auch gelingt und sich dann Cemal zuzuwenden.

Cemal hat nach seiner Bekanntschaft mit seiner Mutter ein beträchtliches Vermögen, da sie ihn adoptieren und zu ihrem rechtmäßigen Sohn machen will. Doch als Halit davon erfährt und versucht die Mutter zu zwingen, das Dorf zu verlassen, erschießt er sie mehr versehentlich.

Damit zieht er auch den Hass Cemals auf sich. Selahattin, der das Versteck seines Vaters in den Bergen ausmacht und Cemal eine Waffe kauft, bringt ihn auf die Fährte des Vaters. Noch bevor Gulali einschreiten kann, hat Cemal seinen Vater erschossen. Dieser stirbt in den Armen seiner beiden Söhne Gulali und Cemal.

Danach gibt es wie im Buch eine Verhandlung. Es werden jedoch alle drei Brüder vor Gericht gestellt und Gulali nimmt anstelle von Cemal die Schuld für den Mord auf sich. Da jedoch die Mordwaffe von Selahattin stammt, muss auch er für ins Gefängnis. Gulali nimmt das auf sich, denn ihm missfällt die Manipulation die Selahattin an Cemal vorgenommen hat. Er geht lieber mit ihm ins Gefängnis, als Cemal für Selahattins taten büßen zu lassen.

4.5.8 Thematik und Ende der Serie

Auf diese Weise entspricht das Ende in etwa dem des Buches, trotz der völlig unterschiedlichen Entwicklung nach der Verhandlung. Selahattin, der in der Serie den rationalen intellektuellen Iwan vertritt, nutzt auch hier seinen geistigen Einfluss auf den einfachen Cemal aus und übergibt ihm die Tatwaffe als Symbol für seinen Willen, den Vater töten zu wollen. Obwohl Iwan dies auf eine weit subtilere Art vollbracht hat, kommt es auch hier zum gleichen Schluss, dass der erniedrigte uneheliche „Bastard“ Smerdjakow/Cemal sich am Vater rächt und dadurch auch die Rache seiner Mutter, wie oben angesprochen ausführt. In Cemals Fall ist diese Rache der Frau sogar noch deutlicher, da sich Cemal für den Mord an seiner Mutter rächt.

Bei der Hauptfigur Halit, handelt es sich um ein Beispiel der oben beschriebene konservative Elite, verkörpert durch einen von Gier und Macht angetriebener Landbesitzer.

Aus seiner Unfähigkeit, Empathie für seine Familie, seine Angestellten und die von ihm abhängigen Schuldner und Bauern zu empfinden, entsteht der Konflikt, der nicht nur also nicht nur privat, sondern auch gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ursprungs ist.

4.5.9 Einordnung von Karadağlar

Es ist also laut der Fachliteratur nicht ganz eindeutig, wie Karadağlar per Definition einzuordnen ist. Es handelt sich um eine Mischform aus Mehrteiler und Fortsetzungsserie.

Die Autoren der Serie haben jedoch viele Veränderungen an der Handlung und der Dramaturgie der Erzählung verändert, insofern ist auch nicht mehr von einer Verfilmungen in mehreren Teilen im eigentlichen Sinne, sondern von einer eigens kreierten Fortsetzungsserie zu sprechen. Bei unserem Beispiel kann es sich jedoch nicht, um eine Serie handeln, da sich die Spannungsbögen über mehrere Episoden ziehen und auch der Ort der Handlung nicht statisch ist. Zudem entwickelt sich die Geschichte weiter, der Konflikt zwischen Mitja und Fjodor wird erst am Ende gelöst, deshalb fällt Karadağlar nicht in die Kategorie einer Serie.

Zuerst scheint es sich auf der Grund der Möglichkeit für die Figuren sich zu entwickeln, um eine Fortsetzungsserie zu handeln. Auch das Stilmittel des Cliff-Hängers und der episodenübergreifenden Handlungsstränge sprächen dafür. Aber auch eine Fortsetzungsserie scheidet zumindest nach der Interpretation von Krützen als mögliches Format aus. Den als Merkmal der Fortsetzungsserie gelten bei ihr, die im voraus angelegte Unendlichkeit der Folgen. Anders schreibt jedoch Dunleavy, wie oben zitiert von auch im Vorhinein festgelegten Episodenanzahlen bei Fortsetzungsserien.

In der Figurenzeichnung, die sehr vage und ist und von den sprunghaften Zielen der Figuren geprägt ist, hat die Serie auch starke Züge einer Soap-Opera.

5 Fazit

Ich werde nun die Ergebnisse der oben aufgeführten Untersuchungen zu einigen Schlussfolgerungen zusammenfassen. Da sich der Gegenstand der Thesis auf die Unterschiede in der dramaturgischen Konstruktion beschränkt, werde ich nicht auf äußere vielleicht eindeutigerer Unterschiede, wie den Unterschied in der visuellen Gestaltung oder der Form des Spiels oder sonstige Merkmale, die den Film und die Serie im Allgemeinen unterscheiden, eingehen.

Konflikt

Der erste Unterschied liegt für mich in der Nutzung des Konflikts für den Inhalt. Im klassischen Spielfilm dienen Konflikte dazu, den Motor der Geschichte anzutreiben. Konflikte rechtfertigen und erzeugen Handlung, die Handlung wiederum löst die Konflikte letztendlich.

In der Serie wird der Konflikt nicht gelöst, er dauert an. Das Nichtlösen ersetzt das Lösen, es besteht ein gewisses Betrachten des Problems, aber es wird keine Lösung geliefert, bis oder manchmal über die letzte Episode hinaus. Es werden abgesehen vom übergreifenden Konflikt zusätzlich weitere kleine Konflikte beschrieben, deren Auflösung erreicht und so deren Erzählkreis geschlossen wird. Doch der „central narrative“ der zentrale Handlungsstrang, der auf Unendlichkeit ausgelegt ist, wird nicht oder nur selten aufgelöst. (In unserem Fall wird er gelöst, der Vater wird erschossen.) Doch es bleibt beim Ansehen der einzelnen Staffeln kein Unwohlsein im Sinne einer Unvollständigkeit zurück, weil die Handlung auf Ebene der Subplots durchaus abgeschlossen ist.

Im Film ist der zentrale Konflikt in Mitjas Innerem angelegt. Er besteht darin, sich selbst zu einem gutem Menschen zu verändern, gleichzeitig aber mit seiner aufbrausenden Persönlichkeit und seiner leidenschaftlichen Art zurecht zu kommen, da er Menschen in seinem Umfeld manchmal unabsichtlich verletzt, wie zum Beispiel die Männer am Spieltisch, oder den Stabskapitän. Weitere Konfliktpunkte, sind sein Streit mit dem Vater um Gruschenka, sowie der Konflikt zwischen Smerdjakow und seinem Vater.

Nicht alle Konflikte eignen sich als Prämisse für eine Serie. Deshalb musste in unserem Serien-Beispiel der „central“ etwas verändert werden. Der Konflikt ist hier ein Gesellschaftlicher, verkörpert durch die untere Klasse der Gesellschaft und ihren Kampf gegen den Landbesitzer. Die Geschichte hat so mehr Tragweite und involvierte mehr Figuren, als sie es im Film tat. Dies ist nötig, um die Erweiterung der dreier-Struktur auf

eine fünfer-Struktur zu ermöglichen. Danach wurden die Stationen zwei, drei und vier möglichst weit auseinander gedehnt, um die Sendezeit der Serie zu füllen.

Die Entwicklung der Figuren

Im Film schließt der Konflikt eine Entwicklung ab an dessen Ende jedoch immer ein Erkenntniszuwachs des Protagonisten stehen sollte. Wenn die Figur nicht von A nach B in ihrer Erkenntnis kommt, dann sollte zumindest für den Zuschauer ein Zuwachs bestehen. Es ist der Natur der Geschichte zuwider eine Erkenntnisreise von A nach B und nicht zurück nach A aufzuzeigen. Wir nehmen eine Geschichte als die Beschreibung einer Strecke war und es würde uns nicht sinnvoll erscheinen, eine Kreisbewegung zu beschreiben. Dies bezieht sich jedoch explizit auf die Figurenentwicklung. (Wobei natürlich auch das Betonen von Nichtvorhandenseins von Erkenntniszuwachs eine Aussage enthält.) Das Schließen des Erzählkreises in Form einer Reise, die zu ihrem Ursprung zurück findet, ist hingegen in seiner rein äußerlichen Form ein beliebtes Stilmittel. So finden die Hobbits zurück ins Auenland und Odysseus nach Ithaka.

In Brooks Film werden Mitjas Konflikte durch seine Reise gelöst. Er tötet seinen Vater am Ende nicht, obwohl er die Möglichkeit dazu hat. Er gewinnt Gruschenkas Herz und er entschuldigt sich bei der Familie für sein unangebrachtes Verhalten, um ein besserer Mensch zu werden. Auch Smerdjakows Konflikt mit dem Vater wird gelöst, wenn auch mit unglücklichem Ausgang für beide.

Das Buch hat nicht alle Konfliktpunkte gelöst. Gruschenka und Mitja schwören sich zumindest ewige treue. Auch tötet Mitja seinen Vater nicht, als er die Chance dazu hatte. Auch Smerdjakow bekommt seine Rache. Aber es ist unklar, ob Mitja jemals aus dem Gefängnis ausbrechen kann. Auch wird seine Entwicklung zu einem besseren Menschen von ihm selbst zwar ausgesprochen, aber nicht explizit erklärt. Das Buch endet außerdem mit einer anderen Geschichte, die in keinem der beiden Formate aufgegriffen wurde: Dem Tod des jungen Iljuschas. Der Grund für diese Diskrepanz ist ganz einfach der, dass Mitja nicht die Hauptfigur des Romans war. Es war Aljoscha und deshalb ist seine Reise auch abgeschlossen. Er hat es geschafft sich aus der sicheren Welt des Klosters zu lösen und ist in alle Ecken seiner Familie der Guten, wie der Schlechten vorgedrungen. Ebenso hat er bis zum Ende an seinen Prinzipien festgehalten und ist seinem Glauben treu geblieben, auch wenn die Umstände vielleicht einen anderen Weg als günstiger erscheinen lassen können.

Gesamtstruktur

Der Film versucht also, einen Konflikt, die Konfrontation eines Protagonisten mit diesem und dessen Lösung vorzuzeigen. Dabei durchläuft der Film folgende Stationen: Zunächst besteht eine Exposition, in der eine Beschreibung eines Konflikts vorhanden ist. Dann erfolgt ein auslösendes Ereignis, welches den Protagonisten zum Handeln bewegt. Er versucht verschiedene Lösungsansätze für das Problem zu finden, scheitert jedoch bis zu einem gewissen Punkt, da sich die Ansätze als falsch erweisen. Doch durch den Zuwachs von Erkenntnis gelingt es ihm schlussendlich seinen Konflikt zu lösen und die Reise zu beenden.

Am Ende von Brooks Film hat Mitja also eindeutig etwas aus dem Erlebten gelernt und geht als bereicherter Mensch aus der Geschichte.

Die Serie (series) führt ebenfalls einen zentralen Konflikt ein, sie verfügt über eine Exposition in der die Charaktere und deren Konflikte ebenfalls vorgestellt werden. Ist diese beendet beginnt die Serie in Zyklen, welche eine Folge andauern, externe Konflikte zu bearbeiten, die nichts an den zentralen Charakteren und ihrer Erkenntnis oder Person ändern. Jeder dieser externen Konflikte und dessen Auflösung hält für die Dauer einer Folge an. Die Konflikte der zentralen Personen jedoch und deren Charakter bleibt jedoch statisch.

In der Fortsetzungsserie (serial) hingegen wird ebenfalls ein zentraler Konflikt eingeführt. Die Personen werden, zusammen mit ihren Konflikten, in der Exposition eingeführt. Daraufhin konzentriert sich die Handlung auf die beiden zwischen geschalteten Stationen, das Verursachen von Konflikten (Todorovs zweite Station) durch diverse Einflüsse, ob extern oder von anderen Figuren ausgelöst, das Erkennen des Konflikts (Todorovs dritte Station) und die Bemühungen und Behebung des Konflikts (vierte Station). Dieser Prozess zieht sich über mehrere Episoden hinweg, sodass jede Station explizit ausgeführt und nachvollzogen werden kann. Auch hier wird (wie in der Serie) der zentrale Konflikt nicht gelöst, was jedoch auf Grund der gelösten „Frage der Woche“ nicht negativ beim Zuschauer aufstößt. Die Entwicklung des Konflikts ist dabei der des Protagonisten vorgezogen, denn er verändert sich über die Dauer der Handlung nur in sehr feinen Zügen.

In Karadağlar lernt Gulali zum Beispiel, dass er nicht wirklich Gulhayat, sondern Ayfer liebt. Und Selahattin, der zunächst dem Vater nahe steht, erkennt dessen wahres Gesicht. Auch Cemal erfährt, wer seine Mutter ist und durchläuft eine Verwandlung, die ihm mehr Selbstbewusstsein gibt und an dessen Ende er sich gegen den Vater auflehnt und ihn erschießt.

Das Buch entzieht sich dieser Struktur zur Gänze. Es erzählt zwar die Reise des Helden Aljoscha, der aus den Klostermauern loszieht und versucht seiner Familie zur Seite zu stehen. Er selbst hat dabei keinen ihn direkt betreffenden Konflikt gelöst. Die Konflikte spielen sich zwischen anderen Personen ab. Doch das Buch braucht diese auch nicht zu erzählen, weil es eine ganz andere Thematik beleuchtet. Es setzt sich mit der Frage nach der Existenz Gottes, der Entwicklung und der Behandlung von liberalem Gedankengut im früheren Russland, der Frage nach der richtigen Lebensweise und den verschiedenen Bezügen zur Religion und mit der Rache der Frau am Mann, auseinander.

Literaturverzeichnis

- DE LANCEY Tristan, 501 directors, Quintessence, London, 2007
- DOSTOJEWSKI Fjodor, Die brüder Karamasow, Frankfurt am Main, 2011
- ARNOLD Heinz Ludwig (hrsg.), Kindlers Literatur-Lexikon : 17 Bände mit Registerband,
5. Duf - Fuz. - Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2009
- DANIEL Douglass K., Tough as nails- the life and films of richard brooks, the university of wisconsin press, Madison, 2011
- FIELD Syd, Das Drehbuch, Autorenhaus, 2007
- MILLER William, Screenwriting for Narrative Film and Television, Virgin Books, New York, 1988
- KRÜTZEN Michaela, Dramaturgie des Films, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main, 2004
- EDER Jens, Dramaturgie des populären Films, Drehbuchpraxis und Filmtheorie, Hamburg 1999
- DUNLEAVY T E, *Television Drama*, Palgrave Macmillan, London, 2009
- KOZLOFF Sarah, Narrative theory and television, New York and London, Routledge, 1995
- <http://www.showtvnet.com/dizi/Karadaglar/> „Show TV“, Zusammenfassung der Serie auf türkisch
- LACEY Nick, Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies, Basingstoke, 2000
- ZÜRCHER Erik, Turkey, a modern History, London/New York, I.B. Taurus, 2010
- GARNETT Lucy, Turkish life in town and country, London/New York, The Knickerbocker press, 1904
- JUNGE Christine, Islamische Fernsehsender in der Türkei, Berlin, Schwarz Verlag, 2003
- SUHR Constanze, Zwei Untersuchungen zum türkischen Film, Siegen, 1986

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname